

**O elefante na sala de pós-produção: a utilização de
library music em criações audiovisuais**

Júlia Suzanne Pereira da Cunha Durand

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Área de especialização em Musicologia Histórica**

Junho de 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Área de especialização
em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.

À minha mãe, por me desejar “diverte-te” sempre que saio para estudar

Ao meu pai, por no primeiro dia de aulas me dizer sempre “já faltou mais”

Agradecimentos

Toda e qualquer investigação deve muito ao tempo dos outros. Isso é especialmente verdade no caso desta dissertação. O silêncio em torno da *library music*, patente não apenas na literatura científica como também numa relutância geral em considerar esta música digna de interesse e discussão, tornou ainda mais preciosas as informações prestadas pelos meus entrevistados, e ainda mais essencial o diálogo que foi possível estabelecer. É então a eles que começo por agradecer, por terem disponibilizado algum do seu tempo e se terem disposto a responder às minhas perguntas, apesar do seu dia-a-dia mais que preenchido.

Depois, não podia estar mais grata à Professora Paula Gomes Ribeiro, não apenas por todas as suas sugestões teóricas e metodológicas ao longo da minha orientação, como também pela sua energia aparentemente inesgotável, e por uma generosidade humana que presenciei em inúmeros momentos. Agradeço-lhe também a sua dedicação entusiasmada em integrar jovens investigadores no CESEM, não só dando-nos a conhecer a possibilidade de nos juntarmos a um centro de investigação, como motivando-nos para participarmos em actividades que, sem esse seu apoio, nos poderiam parecer intimidantes.

E porque não há investigação que não encalhe, mais tarde ou mais cedo, em frustrações e ansiedades, agradeço à Joana Freitas, companheira de tese, de escritório e de aventuras burocráticas, por todas as vezes que me fez rir depois de me ouvir resmungar. Agradeço igualmente aos professores do departamento de Ciências Musicais que me incentivaram e guiaram nos últimos anos, e a todos com quem convivo diariamente no CESEM, dada a minha presença regular nesse centro, no âmbito de uma bolsa de investigação:¹ Filipe, Marianas, Isabel, Bárbara, Filipa, entre outros meus colegas do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, com quem é um privilégio poder trocar ideias, perspectivas e amizades; e à equipa do secretariado, Vera e Cristiana, por simplificarem o complicado e pelo seu trabalho indispensável no CESEM.

¹ (Bolsa de Investigação SociMus – FCSH/CESEM/EAT/00693)

À “Corte do Norte”, parceiros de escrita desenfreada, que partilharam do meu interesse pela *library music* com a curiosidade que apenas ávidos contadores de histórias poderiam ter. Agradeço particularmente à Diana, Rafaela e Rui, amigos de uma criatividade e sensibilidade (e bom senso) que nunca deixa de me surpreender, e que, mais de uma vez, deram por si a serem sujeitos à audição de várias faixas musicais com que me fui cruzando ao longo da investigação.

Como não poderia deixar de ser, ao João Tiago, melhor amigo há quinze anos e melhor amigo agora, compositor de uma originalidade invejável, que me ouviu a pensar alto, e que nunca desprezou qualquer som, fosse *library music*, assobios, sinfonias ou a chuva a cair. Aos meus avós, pela confiança sem fim que têm em mim e, sobretudo, pelo seu optimismo de que tudo se resolve (acabam sempre por ter razão). E, em especial, aos meus pais: por acharem que o melhor resultado é, muito simplesmente, o de se ser feliz e dar o melhor possível; por toda a sua ajuda, paciência, conselhos e piadas ao longo da minha licenciatura e mestrado; pelos antropólogos que são e por sempre me terem levado a sério (da forma mais divertida possível), quer tivesse cinco anos ou vinte; por nunca me terem dito “explico-te quando fores mais velha”.

O elefante na sala de pós-produção: a utilização de *library music* em criações audiovisuais

Júlia Suzanne Pereira da Cunha Durand

Resumo

Palavras-chave: *library music*, *production music*, *stock music*, audiovisual, música na internet, indústrias musicais, música na televisão, sociologia da música, música e cinema

A chamada *library music*, uma designação internacional, é atualmente utilizada em inúmeros conteúdos audiovisuais, constituindo um recurso musical essencial para produtores, uma indústria musical com uma importante presença *online*, e uma fonte de rendimentos com uma crescente relevância para compositores. Apesar da utilização desta música pré-existente ser cada vez mais significativa e diversificada nos seus destinos (desde documentários e telejornais a vídeos de *youtube* e pornografia), esta produção musical é ainda pouco investigada, sem que haja um questionamento aprofundado dos aspetos que levam à sua depreciação e reputação de música estereotipada e “enlatada”.

A classificação de *library music* segundo emoções, instrumentação ou géneros de produção, entre outros, é uma prática transversal aos *sites* nos quais é comercializada. Partindo desses processos de categorização como principal objeto de estudo, exploro o papel de relevo que assumem as categorias, títulos, palavras-chave e descrições que acompanham estas faixas musicais, nomeadamente: qual o seu peso aquando da composição de *library music* e da aplicação desta em filmes de todo o tipo; até que ponto são esses textos um reflexo e, simultaneamente, um reforço de convenções musicais e narrativas presentes em produções cinematográficas e televisivas, constatáveis já no contexto do cinema mudo; e de que modo contribui a sua classificação padronizada para os juízos de valor negativos de que esta produção musical é alvo, ao destacar a sua organização estrutural em torno de categorias tipificadas, bem como a sua relação incontornável com clichés musicais recorrentes em produtos audiovisuais. Focando a categorização desta música nas plataformas *online* Audio Network e Cézame, companhias de alcance internacional, circunscrevo-me ao momento de produção de *library music* e às interações entre os consultores musicais e os compositores dos *sites*. Realizei para tal entrevistas a estes intervenientes, uma análise dos textos dos *sites* e das faixas musicais, e utilizei um enquadramento teórico informado pela sociologia da música e pela produção bibliográfica sobre a música no audiovisual. A observação dos processos de categorização efetuados pelas duas companhias visadas, com especial enfoque nas categorias relativas a locais, emoções e narrativas, revela o quão a produção e difusão de *library music* se encontra estreitamente ligada à procura das indústrias audiovisuais. Permite, também, demonstrar o grau de standardização e cristalização destas categorias entre diferente *sites*, independentemente da localização geográfica dos seus consultores musicais, compositores e utilizadores, posicionando-se assim como um reflexo de um imaginário audiovisual cada vez mais global.

The elephant in the post-production room: the use of library music in audiovisual creations

Júlia Suzanne Pereira da Cunha Durand

Abstract

Keywords: library music, production music, stock music, audiovisual, music in the internet, music industries, music in television, music sociology, music and cinema

Library music, as internationally designated, is currently used in countless audiovisual contents, thus becoming an essential musical resource for media producers, a music industry with a growing online presence, and an increasingly relevant source of revenue for composers. Although the use of this pre-existing music is rapidly gaining more significance and more varied uses (from documentaries and television news to pornography and Youtube videos), this musical production is still under-researched, lacking an in-depth questioning of the aspects that lead to its devaluation and reputation as stereotyped and “canned” music.

Library music’s categorization according to emotions, instrumentation or production genres, among other possibilities, is a practice common to every site in which it is currently commercialized. Taking these classification processes as main object of study, I explore the relevant role played by the categories, titles, keywords and descriptions of library music tracks, namely: their importance during the composition and use of this music in any kind of films; to what extent those texts are a reflection and, simultaneously, a reinforcement of widespread narrative and musical conventions in cinema and television productions, already present in the context of silent movies; and in what ways these systematic classifications contribute to the negative value judgments aimed at library music, by highlighting how fundamentally it is organized around standardized categories and recurrent musical clichés in audiovisual products. Focusing on this music’s categorization in the sites of Audio Network and Cézame, two companies with an international reach, I specifically address the moment of production of library music and the interactions between the music consultants and the composers working for these companies. For that purpose, I conducted interviews, analysed the sites’ texts and music tracks, and used a theoretical framework based on the academic literature of music sociology and of music in audiovisual productions. The observation of the classification processes carried out by these two companies (with a special focus on the categories relating to places, moods and narratives) reveals how closely the production and dissemination of library music is tied to the demands of audiovisual industries. It also demonstrates the degree of standardization of these categories between different sites, independently of the geographic location of their music consultants, composers and users, thus positioning library music as a reflection of increasingly global audiovisual imaginaries.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1: Do cinema mudo aos catálogos <i>online</i> : categorização musical para o audiovisual	14
1.1 Categorizações e discursos em torno das compilações para cinema mudo	20
1.2 Pontos de contacto com a <i>library music</i> actual	28
Capítulo 2: Estudo de caso: o <i>site</i> Cézame	41
2.1 Indicações e estratégias na criação musical para Cézame	47
2.2 <i>Playlists</i> , textos e categorização das faixas	58
2.3 Estratégias de demarcação mútua	68
Capítulo 3: Estudo de caso: o <i>site</i> Audio Network	75
3.1 Discursos dos compositores e equipa musical sobre a música da Audio Network.....	81
3.2 Textos e categorizações das faixas	85
3.3 Funções da música no audiovisual	91
3.4 Exemplos de categorização de faixas	95
3.5 <i>Library music(king)</i>	108

Capítulo 4: Orgulho e preconceito: discursos (e silêncios) em torno da desvalorização de <i>library music</i>	114
4.1 Oposições entre “música absoluta” e “música funcional”	114
4.2 Perspectivas em torno das possíveis nomenclaturas para <i>library music</i>	120
4.3 A <i>library music</i> enquanto produção massificada, do enlatado ao pronto-a-vestir.....	123
Conclusão	141
Bibliografia	148
<i>Webgrafia</i>	165
Entrevistas realizadas	169
Lista de figuras	171
Anexo A: Hiperligações dos exemplos musicais	172
Anexo B: Transcrições de entrevistas	179

Introdução

O que têm em comum um programa televisivo de culinária e um filme pornográfico? A resposta encontra-se na faixa musical que ambos partilham, um elemento de produção que se encontra igualmente em inúmeros outros conteúdos audiovisuais: refiro-me à utilização de faixas de *library music*.²

A designação *library music*, um termo de circulação internacional tratado adiante, diz respeito a peças musicais pré-existent catalogadas segundo diversas categorias (e.g. por géneros, emoções, instrumentação), com o propósito de serem incluídas em todo o tipo de produções e espaços. Apesar da presença de *library music* não se limitar a conteúdos audiovisuais, é para eles que se destina a maior parte desta produção musical, estando presente em criações tão diversas quanto programas televisivos, videojogos, publicidade, curtos filmes de empresas e vídeos de utilizadores de *youtube*. Contudo, como será abordado em mais detalhe, a *library music* é desvalorizada tanto por compositores como por criadores de produtos audiovisuais, dado ser vista como uma alternativa pouco desejável à música especialmente encomendada e composta para filmes específicos.

Uma prática central e transversal a todas as plataformas *online* que comercializam *library music* atualmente é a categorização das faixas musicais, de modo a facilitar a pesquisa efetuada pelos seus clientes e corresponder à procura por parte destes. A formulação dos vários elementos textuais que acompanham as faixas nos *sites* – não apenas as categorias como também os títulos, descrições e palavras-chave – aponta para uma circulação e reforço de estereótipos musicais provenientes, em grande parte, das convenções composicionais para o cinema e televisão. As categorias apresentadas nos *sites* de *library music* parecem dotar as suas faixas de uma especificidade meticulosa, destinando-as a sequências audiovisuais claramente delineadas; porém, como referido acima, uma mesma peça poderá encontrar-se tanto no programa familiar *The Great British Bake Off* como num filme pornográfico. A mesma faixa poderá assim ser ouvida em filmes de naturezas radicalmente diferentes, sendo estes diferentes contextos de receção determinados pelos criadores de conteúdos audiovisuais, não pelos compositores.

² Neste caso específico, trata-se do terceiro episódio da primeira temporada de *The Great British Bake Off*, onde surge uma faixa de *library music* que é também ouvida no vídeo *Sonata*, da produtora pornográfica Babes.com.

O meu objeto de estudo centrar-se-á nas categorias e nos processos de categorização que orientam a elaboração dos elementos textuais (descrições, títulos, palavras-chave) associados às faixas de dois *sites* de companhias internacionais de produção de *library music* (Audio Network e Cézame). Esses processos apontam para a problemática a partir da qual se gera este trabalho, designadamente: as motivações subjacentes às categorizações realizadas pelas equipas musicais dos *sites*, e os modos como essas mesmas categorizações enquadram as faixas de *library music* em determinados contextos narrativos e imaginários. Nesse sentido, tenho por objetivos específicos procurar responder às seguintes questões: qual a importância desses textos no universo da *library music*, nomeadamente, qual a sua relevância aquando da sua composição e da sua aplicação em produtos audiovisuais? Até que ponto serão essas categorias um reflexo e, simultaneamente, um reforço de convenções musicais e narrativas presentes em produções cinematográficas e televisivas? Será essa padronização um dos motivos para a depreciação de que a *library music* é alvo?

Dado o meu enfoque nos processos de categorização, o campo de estudo deste trabalho foi delimitado de maneira a contemplar os momentos de produção de *library music* que envolvem a participação dos compositores e da equipa musical dos *sites*. Centra-se, portanto, sobretudo na apresentação das faixas nos *sites*, e não tanto na sua utilização em produtos audiovisuais – apesar de, em momentos circunscritos, ser particularmente relevante ter em conta a importância desses mesmos produtos enquanto principal contexto de receção da *library music*.

Emprego o termo “categorização” num sentido lato: abrange não só a organização das faixas em categorias de emoções, ambientes, género musical ou género de produção propostas pelos *sites*, como também a redação de descrições, títulos e palavras-chave das faixas. Tais elementos textuais, para além de enquadrarem estas faixas em determinados imaginários, influenciam os resultados da procura de um cliente aquando da sua utilização do motor de busca de um *site*.

Para além de um questionamento da “naturalização” dos estereótipos musicais presentes na *library music* enquanto algo de evidente e inequívoco, um estudo das práticas de categorização revela-se essencial para elucidar o estigma e invisibilização desta produção musical, apesar da sua omnipresença em conteúdos audiovisuais de todo o tipo. De facto, menções à *library music* só muito raramente surgem nos créditos dos filmes em que é utilizada e alguns compositores, como será explorado nos capítulos seguintes, recusam-se a falar sobre esta faceta da sua produção musical. Para além disso, apesar da

library music representar uma quantidade incomensurável de música, reunindo um grande número de músicos e outros profissionais para a sua produção, tem passado surpreendentemente despercebida nos estudos musicológicos, tanto portugueses como internacionais. São também de notar os juízos de valor negativos que lhe são frequentemente dirigidos, vindos não apenas da parte de criadores de conteúdos audiovisuais como também de compositores e outros agentes envolvidos na sua produção, conduzindo por vezes, como já foi referido, a um silenciamento em torno da sua composição e comercialização. Esse baixo estatuto conferido a algo considerado desinteressante, descartável e “enlatado” é manifesto, por exemplo, quando compositores ou profissionais do audiovisual a apontam como exemplo do que deveria ser evitado (Karlin, Wright 2004, 699), como uma alternativa menos desejável à música encomendada especialmente para determinada produção (Zager 2003, 111; Keltonic 2014), ou como algo sem qualidade e interesse, feito apenas com o objetivo de obter lucro rápido (Lanza 2004, 64). No que toca aos seus próprios compositores e produtores, essa desvalorização de *library music* destacar-se-á sobretudo nas entrevistas realizadas a compositores da Cézame e Audio Network, abordadas no segundo e terceiro capítulo desta dissertação.

Dado o seu lugar preponderante na atividade de vários músicos e a sua presença frequente em produtos audiovisuais consumidos por inúmeros espectadores, torna-se particularmente conspícua a quase inexistência de investigações académicas especificamente sobre a produção e utilização de *library music*, sendo também necessário questionar os motivos de uma tal ausência de reflexão aprofundada neste âmbito. Se Claudia Gorbman aplicava a expressão “unheard melodies” à música do cinema *mainstream* de Hollywood (Gorbman 1987), é pertinente perguntar se, atualmente, essa expressão não será ainda mais adequada para descrever a *library music*: “não ouvidas” não apenas no sentido pretendido por Gorbman, isto é, de passar em grande parte despercebida junto dos espectadores, mas igualmente por a sua produção e utilização não ser de todo discutida.

A relevância de um estudo aprofundado da *library music* não se limita a decorrer da omissão desta nas investigações e publicações musicológicas. Este tipo de produção musical presta-se também especialmente bem para ponderar discursos recorrentes sobre autenticidade, originalidade e autoria à luz de uma abordagem sociológica. É essencial encarar a *library music* como uma produção conjunta, envolvendo um grande número de intervenientes, desde a encomenda ou proposta de música para uma categoria específica à

elaboração dos elementos textuais que a enquadram. Mais uma vez, o estudo das práticas de categorização das faixas em plataformas *online* revela-se pertinente para explorar estas questões, dado que estes processos reúnem vários intervenientes diferentes, dos quais não consta, necessariamente, o compositor. Esta situação contrasta com a da chamada música “original” para cinema, na qual o compositor, com casos como John Williams e Hans Zimmer, tem vindo a assumir um papel de destaque e um grande número de fãs em torno da sua figura. Assim, mesmo tratando-se, em ambos os casos, de música para audiovisual, a importância e o relevo dados aos compositores nestes diferentes tipos de produção musical são francamente afastados.

Enquadramento teórico

Kassabian, destacando certas ausências do panorama musicológico, afirma que a escassa investigação sobre música na internet faz desta área um “paraíso para pós-graduados” (Kassabian 2009, 52). A *library music* em específico parece encontrar-se num curioso “ângulo morto” da visão académica: apesar de constituir um negócio lucrativo e já bem estabelecido, não foi ainda explorada a fundo pelos vários autores que se debruçaram sobre indústrias musicais; ainda que tenha uma forte presença em inúmeros filmes (Nardi 2012, 75), não consta da esmagadora maioria da literatura científica centrada na música no audiovisual, a qual se tem vindo a dedicar sobretudo a composições originais; e a existência de numerosos *sites* de *library music*, disponibilizando o *download* digital das suas faixas, não faz, no entanto, com que seja tida em conta pelos estudos que abordam as novas lógicas de produção musical na internet. No entanto, apesar de não mencionarem diretamente a *library music*, todas estas referências são essenciais para a enquadrar em hábitos de produção e convenções musicais do audiovisual.

Philip Tagg (2012, 2006, 1989, 1982) é um dos musicólogos que mais diretamente se debruçou sobre a *library music*, tendo explorado, por exemplo, a categoria específica “natureza” (Tagg 1982). Tagg refere-se ao carácter estereotipado da *library music*, apontando, para o justificar, o conceito central por trás deste tipo de produção: a *library music* distingue-se da composição original para o audiovisual por não ser pensada para uma produção específica, devendo antes ser passível de utilização em várias produções diferentes (Tagg 2006; 1982, 10). É necessário destacar também Nardi (2012) e o trabalho de teor histórico de Paul Mandell (2002), que realizou um levantamento exaustivo da

utilização e reutilização de várias faixas de *library music*, focando-se maioritariamente nas produções televisivas em meados do século XX. Lanza menciona igualmente *library music*, realçando as ligações incontornáveis que esta tem com as convenções musicais da composição para o cinema (Lanza 2004, 63). Donnelly (2002) também a explorou, não se centrando, contudo, em música composta especificamente com esse propósito, mas sim em música pop pré-existente usada como *library music* em programas televisivos.

Torna-se indispensável abordar, neste contexto, autores que exploram os meios de produção televisiva, problematizando as diversas lógicas de realização de diversos programas que incluem habitualmente (mesmo que não exclusivamente) *library music* (Baker 2008; Born 2000; Bourdieu 1996; Caldwell 2008; Corner, Rosenthal 2005; Ellis 2002; Hesmondhalgh, Hill 2007). Para além de discutirem as diversas interações dos agentes envolvidos nestes programas, contribuem igualmente para elucidar os processos de produção, nos quais a atenção prestada aos diferentes elementos (incluindo a seleção de música) é variável e sujeita a constrangimentos temporais e financeiros, condicionados pelo elevado ritmo de produção (Born 2000; Donnelly 2002). Curiosamente, apesar de certos manuais de produção televisiva descreverem detalhadamente todas as etapas da produção (Millerson, Owens 2009; Zettl 2012), praticamente não referem os processos de seleção e utilização de música, omissão que é de interesse destacar.

Ter em atenção estudos sobre *copyright* é também relevante, dado que a *library music* está frequentemente sujeita a direitos legais complexos, variando segundo localizações geográficas, jurisdições e tipos de utilização (nomeadamente, com a aquisição de direitos específicos para a sua sincronização com imagens) (Frith 2004; Hesmondhalgh 2007; Marshall, Frith 2004; Marshall 2015; Pollack 2000). Esta questão ganha particular importância com a afirmação de Frith (Hesmondhalgh 2007, 8) segundo a qual a maior parte do lucro nas indústrias musicais deriva não diretamente de vendas, mas sim da cobrança de direitos de autor. Assim, a aquisição de direitos para utilizar música em produtos audiovisuais, desde publicidade a videojogos, assume um papel tão central no âmbito das indústrias musicais quanto as vendas de álbuns (Frith 2004, 176). A questão dos direitos morais, um tipo específico de direitos que permitem a um autor opor-se a certos usos da sua obra (Marshall 2015; Marshall, Frith 2004; Wallis 2006), torna-se também interessante no contexto da *library music*, dado que o controlo sobre as várias utilizações possíveis de uma faixa musical é virtualmente impossível a partir do momento em que esta é comercializada. A reduzida influência que um compositor de *library music* poderá exercer

sobre os possíveis destinos audiovisuais da sua música passa, em grande medida, pelo seu poder sobre os textos que a descrevem, etiquetam e categorizam, realçando mais uma vez o interesse de abordar os elementos textuais das faixas destes *sites*.

Nesse sentido, é necessário recorrer também a autores que exploram a circulação de produtos culturais *online* (Curran, Fenton, Freedman 2012; Giese 2004; Jones 2000; Pollack 2000; Rose 2002; Sexton 2009), vários dos quais problematizam a visão otimista da internet como um meio onde são desenvolvidas novas lógicas de disseminação de música, questionando se essas novas possibilidades não estarão, na verdade, sobretudo a reproduzir esquemas de comercialização já existentes. Steve Jones alerta para a necessidade de atender ao consumo de música através de redes digitais, sendo este fenómeno uma das principais transformações nas práticas e hábitos auditivos atualmente (Jones 2000, 218). Ainda que, mais uma vez, nenhum destes autores mencione o caso específico da *library music*, Jones aponta também a importância da internet na circulação e *reutilização* de música pré-existente em diferentes meios (Jones 2000, 221).

É de notar que, no que toca às publicações académicas focadas nas indústrias musicais, vários autores encaram a noção de “indústria musical” no sentido restrito de “indústrias fonográficas”, centrado quase exclusivamente nas editoras discográficas (Burnett 1996; Cusic 1996; Frith 2003; Gebesmair 2009; Marshall 2013; Negus 2006; Rogers, Sparviero 2011; Stokes 2004; Wallis 2006). Essa visão torna-se limitativa, como se outros tipos de produção musical não respondessem também a lógicas comerciais, de estandardização e resposta a uma procura específica – algo que se aplica particularmente à *library music*. Williamson e Cloonan (2007) e Negus (2006) marcam um afastamento dessa posição ao criticar o uso do termo “indústria musical” no singular. Sustentam que tal termo sugere uma entidade homogênea, em vez de múltiplas indústrias com interesses muito díspares, e alinham-se, assim, numa distanciação face ao conceito adorniano de “indústria cultural” (Negus 2006, 197).

Um grande número de estudos sobre as indústrias musicais debruça-se sobre a problemática da pirataria na circulação de música *online* (Pollack 2000). Contudo, essa é uma preocupação de apenas parte das indústrias (Williamson, Cloonan 2007, 308), na qual não se inserem as empresas de *library music*. Desse modo, Williamson e Cloonan sugerem que o conceito plural de “indústrias musicais”, aproximando-se de um sentido mais geral e amplo do que apenas o de “indústrias fonográficas”, é mais adequado para encarar os processos de criação, gestão e venda de música enquanto um produto digital, uma

performance, ou um conjunto de direitos (Williamson, Cloonan 2007, 305). A necessidade de contrariar a visão de uma indústria musical uniforme, com interesses comuns, torna-se evidente quando nos deparamos com o estigma associado à *library music*, algo que leva as suas empresas a tentarem distanciar-se umas das outras através de uma diferenciação marcada assente nos preconceitos gerados por essa mesma desvalorização.

Devido à centralidade que essa depreciação assume nos discursos em torno da *library music*, é pertinente ter em conta os escritos sobre outros tipos de produção musical marcados também por um certo estigma, como é o caso da muzak³ – considerado por alguns dos seus ouvintes como uma “poluição musical” e “an intolerable bastardization of favorite musical works” (Brown, Theorell 2006, 140). A noção recorrente de que a *library music* é um produto musical formulaico e industrializado – “More often than not, [stock music] sounds ‘canned’” (Zager 2003, 111) – aproxima-se das críticas feitas à muzak (Groom 1996; Jones, Schumacher 1992; Lanza, 2004; Marconi, 2003; Vanel 2013). De facto, vários dos juízos de valor negativos aplicados à muzak têm paralelos na desvalorização da *library music*, sendo ambos designados de música “enlatada” (*canned*). Grande parte da depreciação destes tipos de produção musical passa pelo seu suposto carácter estereotipado, algo que se refletiria nos seus títulos – para Groom, seriam exemplos “grotescos” de “miserável pobreza imaginativa” (Groom 1996, 9).

Tal como Lanza o referia, as convenções musicais a que recorre a *library music* – incluindo os estereótipos pelos quais é tão criticada, aparentes já nas suas categorias – prendem-se de modo incontornável com a composição para o cinema e programas televisivos. É portanto fundamental recorrer a obras que exploram as práticas e hábitos composicionais nesses contextos (Adorno, Eisler 1947; Brown 2008; Buhler, Neumeyer, Deemer 2010; Chion 1990, 1995; Cooke 2010, 2008; Dastugue 2015; Gorbman 1987; Kalinak 2010, 1992; Karlin, Wright 2004; Larsen 2005; Merlier 2015; Vernalis, Herzog, Richardson 2013; Kassabian 2001). Como o apontam vários autores (Larsen 2005, 10; Marks 1997, 8; Stilwell 2002, 19), já não têm razão de ser as afirmações categóricas de que não existiria praticamente nenhuma produção académica realizada sobre música no audiovisual. Tem especial interesse o destaque constante que esta literatura dá à

³ O conceito de “muzak” é habitualmente associado à música concebida para ser ouvida em espaços públicos, por vezes com o propósito de “aumentar a produtividade” de trabalhadores (cf. Jones, Schumacher 1992). Já a *library music*, sobretudo nas últimas décadas, é mais frequentemente utilizada em produtos audiovisuais. Até recentemente, tal como no caso da *library music*, não tinham sido realizadas investigações académicas sobre a muzak. Foram desenvolvidos vários estudos por parte de empresas privadas de muzak (North, Hargreaves 2006, 104; Vanel 2013, x), porém a sua utilização para fins publicitários remete-os para uma categoria à parte.

conceptualização de funções da música no audiovisual, particularmente a de indicação de emoções, ambientes, locais, personagens (Gorbman 1987, 73; Cohen 2001, 258; Kassabian 2009, 48; Kalinak 2010, 62; Merlier 2015, 48), algo que parece guiar de modo determinante as categorias de *library music*. Para além de várias obras que se debruçam sobre o cinema *mainstream* de Hollywood, surgiram já alguns estudos sobre a música em todo o tipo de programas televisivos, desde documentários a séries e publicidade (todos eles recorrendo bastante a *library music*) (Bullerjahn 2006; Corner 2002; Deaville 2006, 2004; Rodman 2010, 2011; Rogers 2015; Stilwell 2011). Contudo, tem-se verificado nestes estudos uma preferência pela abordagem de composições originais em vez de música pré-existente, apesar do papel de relevo que esta sempre manteve nestas produções (Wierzbicki 2009, 7). Esta questão torna-se particularmente evidente na forte tendência para focar as obras de compositores já consagrados por um cânone musicológico, com um repertório reconhecido para além das suas composições para cinema (Brown 2008).

Existe também um número considerável de investigações focadas nas práticas de acompanhamento musical do cinema mudo (Abel, Altman 2001; Altman, 2004; Anderson, 1988; Anderson, 2003; Marks, 1997; Polet 2001; Sauer, 1999). A relevância destas publicações para um estudo da categorização na *library music* deve-se ao surgimento, na década de 1910, da prática de compilar peças pré-existent em catálogos destinados às bibliotecas musicais dos estúdios (Altman 2004; Stilwell 2002), com categorias muito semelhantes às encontradas atualmente em plataformas *online*. Alguns autores, aliás, consideram estes catálogos como sendo possíveis antecedentes de *library music* (ou, talvez mais corretamente, da sua categorização sistemática) (Cooke 2008; Sadoff 2006, 169; Tagg 2006, 173). De facto, uma comparação das categorias presentes nas compilações para cinema mudo com as que existem atualmente em *sites* de *library music* revela que, apesar da caducidade de certas categoriais e da emergência de novas, uma grande parte delas se mantém inalterada. A resiliência dessas “etiquetas” indicia uma perpetuação de situações narrativas estereotipadas e de uma necessidade de categorização que se manifesta não apenas nessas criações fílmicas como também em repertório anterior. Para além disso, como será explorado no primeiro capítulo, as motivações e lógicas que conduzem à categorização das peças através dos seus títulos e descrições mantêm fortes pontos de contacto entre os catálogos do cinema mudo e a *library music* atual.

Dado o meu enfoque nos textos das faixas de *library music*, é também interessante ter em conta o conceito de paratexto, de Genette (1982), bem como as suas possíveis

aplicações a criações musicais (Lacasse 2008). Estes autores destacam o modo como nos paratextos se cruzam questões de autoria (distinguindo entre paratextos autográficos e alográficos) e se dão indicações de como e com que propósito deverá ser percecionada uma obra, algo particularmente interessante de relacionar com o peso dos textos na apresentação das faixas de *library music*. Por fim, a inclusão de ainda outras obras da sociologia da música e da cultura (Adorno, Horkheimer 2006 [1944]; Bourdieu 1994; Dowd 2004; Dubois 2008; Hesmondhalgh 2006; Martin 2006; McClary 2015; Vieira de Carvalho 2007; Scott 2000; Shepherd 1991; Gomes Ribeiro 2015) parte da necessidade de estudar a categorização de *library music* enquanto empreendimento conjunto. É essencial um afastamento de qualquer tentativa de encarar a *library music* unicamente como produto de um compositor, detentor exclusivo das suas possíveis utilizações e significados, bem como algo de autónomo e isolado, desprovido de uma rede de relações. Para Dubois, ao entender os bens culturais como produtos coletivos, a linha de pensamento destes autores vai “contra a representação romântica do artista como criador individual e da criação como “mistério” derivado do génio inspirado” (Dubois 2008, 2), sendo de realçar também uma desconstrução ativa de cânones de genialidade (Gomes Ribeiro 2015, 44). Antes pelo contrário: é indispensável abordar a *library music* sob uma perspetiva sociológica, tendo em conta as interações entre os diversos agentes envolvidos na sua produção e consumo, com variadíssimas interseções possíveis que podem ter lugar mesmo antes da sua comercialização em *sites*. A ausência frequente, aquando da utilização de *library music*, de uma identificação clara e proeminente de um compositor é,⁴ aliás, precisamente um dos fatores que contribuem para a sua desvalorização enquanto algo irrelevante e pouco merecedor de estudo. Torna-se assim oportuno utilizar o conceito de *musicking* de Christopher Small (1998), de modo a explorar os contributos dos vários intervenientes na *library music* na transformação das interpretações e significados de uma mesma peça, ao inscrevê-la em novos contextos – estando envolvidos nessa ação de *musicking* não apenas os compositores e intérpretes, como também os consultores musicais e os profissionais do audiovisual que utilizam determinada faixa na sua criação.

As críticas realizadas à *library music* remetem-nos igualmente para os escritos de Adorno e Horkheimer (2006 [1944]) acerca das noções de “cultura de massas” e de “indústrias culturais”, que conduziriam, segundo os autores, a uma progressiva

⁴ Esta situação verifica-se, por exemplo, nos diversos documentários e outros programas televisivos da BBC que recorrem a música da Audio Network: o único nome a surgir nos créditos da produção será o da companhia de *library music*, não o dos compositores da música que foi usada.

homogeneização, estandardização e limitação de diversidade, ancorando-se na repetição de um espectro reduzido de ideias (Burnett 1996). É também indispensável realçar a importância dos conceitos de capital social, simbólico e cultural teorizados por Bourdieu nos seus estudos de mercados de bens culturais (1994, 1979), bem como a forma como estes tipos de capital moldam as estratégias de legitimação no contexto da produção de *library music*. É ainda relevante abordar as teorias de Goffman (1963) em torno do estigma e a sua relação com a estereotipação, assim como as noções de cooperação, divisão de trabalho e desmistificação na produção artística, presentes em Becker (1982). As perspetivas de Tia DeNora (2004) enquadram-se também nestas problemáticas, sobretudo no que respeita ao modo como indivíduos empregam a *library music* para variados fins, imbuindo-a de novos significados ao inseri-la em diversos contextos.

Estrutura da dissertação

Todas estas perspetivas têm relevância e interesse para abordar a produção da *library music*, abrangendo a sua composição e apresentação em plataformas *online*, a qual conduz à sua escolha por consumidores e utilização em produtos audiovisuais. Assim, os capítulos seguintes organizam-se em torno da problemática central dos processos e critérios de categorização. Para comodidade de leitura, os capítulos encontram-se subdivididos em secções. Estas não são, contudo, estanques, nem os pontos em que cada uma incide são tratados exclusivamente nelas.

O primeiro capítulo centra-se nos possíveis antecedentes das práticas de *library music* atuais, examinando não apenas o surgimento das primeiras companhias especializadas neste tipo de produção musical, como a DeWolfe, como também os hábitos de acompanhamento do cinema mudo. Esta exploração permite verificar o modo como a categorização de composições segundo emoções, ambientes e situações narrativas constitui, desde muito cedo, um processo essencial para a elaboração de um catálogo. Permite, igualmente, identificar convenções musicais e narrativas que se mantiveram relativamente inalteradas, desde as compilações de partituras para o cinema mudo, passando pelas companhias dos anos 1970/80 que comercializavam a sua *library music* em formato de LP (Tagg 2007 [1980]), até às atuais plataformas *online* que propõem um *download* digital.

No segundo e terceiro capítulo debruço-me sobre os casos específicos dos *sites* de duas companhias (Cézame e Audio Network, incluindo a Van Music Publishing,

representante da Audio Network em Portugal). Irei para isso apoiar-me em entrevistas a vários dos seus compositores e membros das suas equipas musicais, realizadas por mim por email ou chamada de voz, e cujos dados serão tratados de modo a problematizar e cruzar as respostas dos entrevistados de ambas as companhias. Contarei também, como fontes primárias, com a recolha e análise dos elementos textuais associados às faixas, bem como dos textos de divulgação e esclarecimento apresentados nos *sites*. Os catálogos destes últimos, ao revelar um elevado grau de standardização e cristalização entre eles – independentemente da localização geográfica dos seus criadores e compositores – posicionam as suas categorias como um reflexo de um imaginário audiovisual coletivo cada vez mais disseminado. Nestes capítulos é também problematizado o modo como noções de originalidade, autenticidade e estigma orientam os discursos sobre a produção de *library music*, tanto nos textos que lhe estão associados como ao longo das entrevistas realizadas.

Por último, o quarto capítulo dedica-se ao questionamento do estatuto desvalorizado e estigmatizado da *library music*, apesar de ter uma presença recorrente em produtos audiovisuais e de constituir um tipo de atividade composicional cada vez mais difundido. Embora a prática de categorização e os estereótipos musicais (particularmente a nível tímbrico) sejam elementos essenciais no contexto da *library music*, são também fatores com um peso determinante na perpetuação do estigma que envolve esta produção musical. Os *clichés* tão apontados na *library music* não lhe são, de todo, exclusivos, dado o seu enquadramento num sistema de valores culturais e convenções musicais ao qual pertencem tanto composições originais para o audiovisual como obras musicais canónicas, ambas mais valorizadas. Contudo, dada a organização da *library music* segundo categorias sinópticas e inequívocas, esse carácter estereotipado não só não é tornado discreto como é posto em evidência, através, por exemplo, dos títulos, descrições e palavras-chave de cada faixa.

A presente opção pela designação *library music* deve-se, sobretudo, ao facto de ser uma expressão reconhecida por todas as companhias aqui focadas e de estabelecer um ponto de contacto entre a terminologia inglesa e francesa (veja-se o caso de *musique de librairie* ou *librairie musicale*, ambos usados por Cézame). A adoção do termo em inglês deve-se também ao seu uso internacional, incluindo em contextos portugueses: aliás, esta situação verifica-se ao ponto de não existir uma nomenclatura uniformizada e difundida em português.⁵ Com o conceito de “library” ou arquivo, esta denominação remete-nos para os esforços de categorização de música que são aqui centrais, mantendo ainda ligações com a

⁵ O ramo português da Audio Network utiliza “música de livreria”, termo que, como irei referir no terceiro capítulo, é na minha perspetiva uma tradução desadequada e problemática de *library music*.

reputação negativa da qual a alternativa *production music* se tenta ativamente distanciar. Essas associações ganham particular relevância dado que me pretendo focar tanto na categorização como no estigma deste tipo de produção. De facto, as várias nomenclaturas possíveis para *library music* contêm já indícios destas tensões e práticas: *stock music*, *production music*, *archive music*, *mood music*, *canned music*.⁶ Uns realçam o propósito final de ser utilizada numa produção audiovisual; outros trazem à mente um meio comercial e industrial; e, seja com a ideia de arquivo, de biblioteca, ou ainda de produto enlatado, estas designações alternativas remetem-nos para uma imagem de faixas mp3 meticulosamente etiquetadas e arrumadas nas devidas estantes. As associações evocadas por estes vários termos ajudam a elucidar a invisibilidade persistente da *library music* no panorama musicológico, cujas metodologias, segundo Tagg, estariam pensadas sobretudo para demonstrar a “superioridade estética e mitologicamente suprassocial” de um cânone de repertório e compositores (Tagg 1987, 280).

Esse mesmo repertório canonizado também consta, aliás, dos *sites* de *library music*, sob a forma de numerosos arranjos. No âmbito desta produção musical cruzam-se não apenas *clichés* como também reutilizações, transformações, homenagens, paródias e influências claras de composições originais para filmes. Esses pontos de contacto verificam-se também entre os diferentes tipos de música para o audiovisual e de música ambiente, cujas fronteiras não são, de todo, fixas e estáveis. Estes cruzamentos e fluidez tornam-se evidentes vendo apenas alguns dos vários fenómenos que emergem neste contexto, tais como: uma faixa de um álbum do sucesso de muzak 101 Strings Orchestra, *The “Exotic” Sounds of Love*, com cordas friccionadas suspeitamente semelhantes ao tema de Bernard Herrmann para *Marnie* (mas, desta vez, acompanhado de uma sugestão de um possível propósito, graças ao título do álbum); faixas do *site* Audio Network *à la* muzak de elevador, com um humor autodepreciativo nas suas descrições, que incluem termos como “cheesy” e “truly awful bossa nova”;⁷ *library music* identificada com as palavras-chave *femme fatale*,

⁶ Somos confrontados com esta variedade de designações possíveis nos múltiplos *sites* de *library music* existentes: Audio Network e Premium Beat, por exemplo, utilizam vários termos diferentes.

⁷ Retirado de <https://www.audionetwork.com/track/searchkeyword?keyword=elevator+music&sort=1> a 21/10/2016.

Para facilitar aos leitores a consulta das faixas musicais mencionadas ao longo do texto, remeto em nota de rodapé a hiperligação que lhes dá acesso (incluindo-a também numa secção da *webgrafia* no final). As restantes fontes *online* (como os textos de divulgação dos *sites*) serão citadas de acordo com as normas aqui adotadas, com as suas hiperligações indicadas na *webgrafia*. Abro uma exceção no caso das faixas musicais para proporcionar um acesso mais cómodo e imediato no momento em que são mencionadas, caso um leitor as pretenda ouvir e conferir os seus textos, dado o lugar de destaque que estes últimos assumem neste trabalho.

com o convencional saxofone ao estilo de *Body Heat*,⁸ um *ersatz* de Tchaikovsky,⁹ uma faixa associada a um imaginário de espionagem, com uma fanfarra de metais alusiva ao tema musical da personagem James Bond;¹⁰ tudo isto sem mencionar os inúmeros significados possíveis que a *library music* poderá adquirir aquando da sua aplicação em produtos audiovisuais, com resultados deliberadamente previsíveis ou, pelo contrário, totalmente inesperados.

O estudo das práticas de categorização da *library music* constitui apenas uma forma possível de explorar todas estas interseções de influências, referências e imaginários musicais e audiovisuais. No entanto, é também uma abordagem que possibilita um questionamento do estigma do qual a *library music* não se parece conseguir distanciar, dada a sua reputação enquanto criação musical fortemente estereotipada – e que a torna, apesar da sua onnipresença, um verdadeiro “elefante na sala”.

⁸ “Black Stockings”, de Ray Davies (Retirada de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/black-stockings2_36337 a 21/10/2016).

⁹ Como é o caso da faixa “Dance of the Woodland Pixies” de Ray Davies na Audio Network, “in the style of Tchaikovsky” (retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dance-of-the-woodland-pixies_8207 a 29/12/2016).

¹⁰ “A Spy In The Ointment”, de John Altman (Retirada de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/a-spy-in-the-ointment_89064 a 01/02/2017).

1. Do cinema mudo aos catálogos *online*: a categorização musical para o audiovisual

When arranging a certain score, I usually divide the film into sections according to moods. For instance, sentimental, pastoral, dramatic, heavy... ominous, or – even every day life. Then I have hundreds of compositions representative of the pastoral, the dramatic, etc. (Hugo Riesenfeld *in* Anderson 1988, xxi – xxii)

We are referring here in particular to such synoptic classifications as Animals, Bright, Bucolic, Children, Comedy, Danger, Disaster, Eerie, Exotic, Fashion, Foreign, Futuristic, grandiose, Happy, Heavy Industry, Humor, Impressive, Light Action, Melancholy, Mysterious, National, Nature, Open Air, Panoramic, Pastoral, Period, Prestigious, Religious, Romance, Sad, Scenic, Sea, Serious, Solitude, Space (cosmos), Sport, Suspense, Tenderness, Tension, Tragic, Travel, Water, and Western, rather than to episodic functions like Openings and Closes or to generic classifications like Classical, Rock, or Jazz. (Tagg 2006, 173 – 174)

A primeira citação acima apresentada, de Hugo Riesenfeld, descreve o seu processo de seleção de música para os cinemas nos quais foi diretor musical; a segunda, de Philip Tagg, refere-se às classificações encontradas em catálogos de *library music*, numa enumeração das suas possíveis etiquetas. Tagg é um entre vários autores (Cooke 2008; Sadoff 2006, 167; Wierzbicki 2013, 8; Rodman 2010, 120) que consideram as compilações de música para o cinema mudo como possíveis antecessores dos atuais catálogos de *library music*. No entanto, nenhum destes autores apresenta justificações para estabelecer essa continuidade. Quanto às investigações centradas nas antologias para o cinema mudo, a principal preocupação da maior parte destas é a de um levantamento documental exaustivo, não passando, portanto, por um questionamento da categorização presente nessas antologias enquanto prática indissociável das necessidades de uma indústria audiovisual crescente.

Neste capítulo serão abordadas as possíveis semelhanças entre estas produções musicais, com especial enfoque nos hábitos de categorização das compilações musicais para cinema mudo com maior difusão internacional entre as décadas de 1910 e 1920, e procurando identificar os principais pontos de contacto entre as suas categorias e as que se encontram, atualmente, nos *sites* de *library music* visados nos capítulos seguintes (Audio Network e Cézame). De facto, as classificações standardizadas adotadas pelas companhias de *library music*, categorizando a sua música segundo possíveis utilizações, revelam uma continuidade com as práticas de categorização das antologias do cinema mudo. A recorrência de certas categorias, tanto no cinema mudo como na *library music* atual, apresenta-as como algo de evidente e natural, sendo pouco frequente encontrar um questionamento dos processos e motivações que lhes dão origem. Como será aqui

explorado, as semelhanças entre estas práticas prendem-se não apenas com as categorias de emoções ou situações narrativas, como sobretudo com as lógicas e propósitos por trás do seu surgimento e utilização. É portanto necessário relembrar o posicionamento incontornável das compilações para cinema mudo e da *library music* atual enquanto criações concebidas para indústrias audiovisuais, isto é, enquanto criações que procuram, antes de mais, corresponder à procura dessas indústrias.

No contexto do cinema mudo, o acompanhamento musical podia dar-se tanto com um único pianista como com toda uma orquestra, dependendo dos recursos e dimensões de cada cinema – e sendo variáveis os métodos de acompanhamento, indo desde a improvisação à seleção prévia de peças pré-existentes a partir de uma biblioteca ou antologia. A escolha e aplicação de composições pré-existentes a uma sequência audiovisual, num processo com restrições temporais e financeiras consideráveis, orientava-se, particularmente na década de 1920, pela noção dominante de servir a narrativa do filme (Wierzbicki 2009, 36). Como o apontam Buhler, Neumeyer e Deemer (2010, 268), dado que estas peças não eram pensadas para filmes específicos, seriam selecionadas segundo uma ideia de adequação geral à situação narrativa, sem ambicionar uma sincronização detalhada com a ação. Assim, as peças nessas compilações, tal como na atual *library music*, eram passíveis de serem utilizadas num grande número de produções e contextos diferentes (Larsen 2005, 93).

Para além da grande flexibilidade destas peças, é de destacar a sua progressiva cristalização em códigos tipificados e formulaicos, algo que transparece nos manuais de acompanhamento para cinema mudo mais disseminados, como é o caso da *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925) de Erno Rapée (Cooke 2010). Muitos destes hábitos e estereótipos de acompanhamento musical, presentes já na composição incidental para teatro e melodrama (Altman 2001, 237), continuaram a ser desenvolvidos e reforçados com a transição para o cinema sonoro no contexto dos Estados Unidos da América e da Europa ocidental (Kalinak 2010, 44). No entanto, mesmo quando, a partir dos anos 1930 nessas regiões, as composições originais se tornaram a tendência geral para filmes com grande orçamento, as produções com menos meios financeiros continuaram a recorrer a compilações de música pré-existente (Anderson 1988, xiv).

Se se pode considerar que a *library music* para audiovisual – ou, mais especificamente, a sua categorização – tem como antecedente mais próximo o acompanhamento musical no cinema mudo, este último, segundo vários autores, revela

influências de práticas musicais de tradições teatrais (Reay 2004, 9; Kalinak 1992, 61; Poirier 2003, 753), como o melodrama, a pantomima e a ópera, no que toca, por exemplo, a certos estereótipos musicais e à prática de compilação de músicas pré-existentes. Essas influências verificar-se-iam nos principais propósitos da inclusão de música, seja para estabelecer uma noção de ambiente ou local, ou para ilustrar ações e emoções (Wierzbicki 2009, 23;¹¹ Larsen 2005, 15)¹² – funções essas perfeitamente próximas das que Gorbman teoriza em 1987, referindo-se ao cinema de Hollywood. Wierzbicki, de facto, traça uma continuidade entre as funções da música no cinema mudo e na atualidade, mencionando não só a identificação de locais e épocas, como também a ilustração da ação narrativa e de traços de personalidade básicos das personagens (Wierzbicki 2009, 6). Kalinak enuncia funções muito semelhantes, com a importante especificação, contudo, que se verificam no contexto do cinema dos E.U.A. e da Europa ocidental (Kalinak 2010, 43).¹³ Para além disso, estas funções eram também já desempenhadas no melodrama oitocentista e noutros espetáculos musico-teatrais, dado, aliás, que várias convenções narrativas do cinema mudo se estabilizaram a partir destes géneros, como o aponta Marks (1997, 28).

Com efeito, vários aspetos do acompanhamento musical em peças teatrais remetem-nos para as lógicas que orientam atualmente a composição de *library music*. Relativamente ao melodrama, Rick Altman afirma que “Musical selections were typically short, either written for the play at hand or borrowed from printed collections of stock compositions” (Altman 2004, 37) (num eco curioso do atual termo *stock music*), acrescentando que as peças eram classificadas segundo possíveis utilizações e com títulos genéricos, podendo ser “encaixadas” numa grande variedade de situações narrativas. Assim, apesar de Altman advertir que os padrões de acompanhamento no cinema mudo inicial não são necessariamente replicações de práticas teatrais anteriores (*idem*, 23), os hábitos de classificação de peças que se verificam, por exemplo, no melodrama oitocentista, reencontram-se nas compilações para cinema mudo e, mais tarde, nos catálogos de *library*

¹¹ “When it was not illustrative of action or emotion, the primary function of prefilmic manifestations of underscore was to establish in the minds of audience members a sense of mood and/or locale” (Wierzbicki 2009, 23).

¹² “The orchestra ‘introduced the main character and his most important fellow actors, illustrated emotions and thoughts at crucial moments, accentuated every change in the action and the play’” (Larsen 2005, 15).

¹³ “(...) we can see that by the 1910s, in the United States and Western Europe film music had gravitated toward providing a few functions: identifying geographic location and time period; intensifying mood; delineating emotion; illustrating onscreen action; and fleshing out characterization” (Kalinak 2010, 43).

music – ainda que com uma escala e um grau de standardização muito mais consequente e inusitado.

Martin Marks, por exemplo, refere a lista de indicações de acompanhamento musical publicada em 1909 pela Edison Kinetogram, refletindo ligações com as práticas musicais no teatro através do seu título (“Incidental Music for Edison Pictures”) e das suas sugestões musicais, semelhantes às categorias encontradas na música incidental (Marks 1997, 68). Altman nota também essa proximidade quando, referindo-se à biblioteca musical de Alvin Layton para o acompanhamento de filmes, aponta: “Layton’s individual numbers are cataloged by simple descriptive terms not unlike those used earlier for melodrama” (Altman 2004, 357), dando exemplos como “Hurry (for General Use, for Fire Scenes, for Battle Scenes)”. Quando Marks, aliás, aponta as semelhanças entre as peças destinadas ao melodrama e as antologias de música para o cinema mudo, fá-lo sobretudo referindo-se aos seus títulos e categorizações: “for example, ‘agitatos’, ‘furiosos’, ‘misteriosos’, ‘hurries’, etc.” (Marks 1997, 28).

São assim vários os autores que argumentam que muitas das convenções musicais no cinema mudo derivam das de géneros teatrais e operáticos oitocentistas (Marks 1997, 27; Stilwell 2013, 125), herdando toda uma codificação e sedimentação de associações musicais (Gorbman 1987, 85). Anderson aponta igualmente que a preocupação de seguir *cue sheets*¹⁴ para escolher música considerada adequada a uma determinada cena tinha já precedentes em géneros teatrais, dando o exemplo das práticas de músicos profissionais de *vaudeville* (Anderson 2003, 54).

Essa herança reflete-se também, de resto, na inclusão muito frequente nestas antologias de repertório canónico oitocentista, particularmente de ópera e música programática, abrangendo compositores de Rossini a Liszt (Kalinak 1992, 61) –repertório esse que, aliás, se encontra igualmente nos catálogos de *library music* de Audio Network e Cézame, sob a forma de diferentes arranjos e instrumentações. Tendo em conta que estas compilações eram criadas por profissionais com uma formação musical erudita em conservatórios, não é inesperada esta ênfase no cânone romântico europeu. De facto, as convenções musicais patentes nas suas antologias são um reflexo de códigos bem estabelecidos no repertório dramático que as precede (ópera, ballet, e outros espetáculos

¹⁴ As *cue sheets*, preparadas para vários filmes diferentes, consistiam em sugestões de peças pré-existentes para o seu acompanhamento musical, com uma indicação das sequências fílmicas específicas nas quais deveriam surgir (Sauer 1999, 56; Brown 1994, 13). Sauer sublinha, contudo, que estas eram de facto apenas sugestões, podendo certas peças ser substituídas por alternativas escolhidas pelo acompanhador ou diretor musical do cinema (Sauer 1999, 56).

musico-teatrais) (Tagg 2006, 171). Algumas menções à presença de compositores do cânone acadêmico ocidental nas compilações apontam mais um motivo para a sua inclusão: segundo Kalinak, vários manuais aconselhavam o uso deste repertório seguindo um propósito moralista de “educação das massas” (Kalinak 1992, 61). As questões de capital social presentes nestas escolhas de repertório são particularmente evidentes nas palavras de um autor de *cue sheets* para a Edison, ao mencionar que nelas incluía excertos de *Tannhäuser* “just to show a little class” (Larsen 2005, 27); ou, ainda, num capítulo da antologia de Rapée, intitulado “The Missionary Of Good Music And The Motion Picture Theatre” (Rapée 1970 [1925], 24). No entanto, como será aprofundado adiante, nem sempre eram unânimes as transformações, cortes e arranjos realizados a este cânone, frequentemente considerado “intocável” tendo em conta os processos de “sacralização” em seu torno.

Como o aponta Stilwell, a maior parte do acompanhamento musical do cinema mudo não assentava em composições originais, mas sim em peças retiradas de antologias como as de Rapée e Giuseppe Becce (*Kinobibliothek*, 1919–29), indexadas por emoções e ações (Stilwell 2002, 21; Poirier 2003, 765). Contudo, mesmo no caso da música original, composta para filmes específicos, é observável uma forte influência de repertório canônico oitocentista. Certos autores chegam mesmo, portanto, a utilizar o conceito de *clichés*, referindo-se, por exemplo, a estereótipos musicais (Tagg 1982, 7) ou a *clichés* do melodrama (Wierzbicki 2009, 51; cf. Cooke 2008). Cooke afirma, assim, que as convenções musicais herdadas do melodrama foram popularizadas em antologias como as de Rapée e Zamecnik (*Sam Fox Moving Picture Music*, 1913–14), cristalizando-se enquanto *clichés* num imaginário coletivo (cf. Cooke 2008). Wierzbicki menciona a listagem por itens de “*clichés* filme-música” que antologias como a de Zamecnik fazem, relacionando-os com as expectativas e mesmo exigência dos públicos, e vendo-os como algo de evidente: “Zamecnik’s music, of course, smacks of melodramatic *cliché*” (Wierzbicki 2009, 54). Esta ideia da presença de *clichés* como algo óbvio – bem ilustrada no perentório “of course” – é reencontrada nos discursos acerca da *library music*, com mais frequência, de resto, do que a relativa a composições originais para filmes.

Ainda que esses *clichés* estivessem também presentes em composições originais, as compilações norte-americanas que circulavam internacionalmente nos anos 1910/20 são particularmente representativas de uma vontade de classificação sistemática dessas convenções musicais, aliada a uma progressiva estandardização do acompanhamento

musical nos cinemas e à rápida expansão da indústria cinematográfica. Nesse sentido, a publicação de *cue sheets* por companhias como a Edison, com peças classificadas por emoção e andamento, constituiu também, na minha perspectiva, um esforço de controlo e uniformização do acompanhamento musical no cinema, como o sugerem, aliás, Anderson (1988, xxix) e Larsen (2005, 29).

As descrições dos modos de utilização destas compilações remetem-nos frequentemente para uma ideia de colagem e de correspondência imediata entre a narrativa de uma sequência fílmica e um trecho musical que seria considerado adequado associar-lhe (Altman 2004, 306; Anderson 1988, xxiii; Hubbert 2014, 292). Altman menciona, por exemplo, o esforço de Riesenfeld para “reconstruir uma atmosfera musical apropriada ao tempo de Henrique VIII” (*idem*, 315) para o filme *Deception* (1921), recorrendo às bibliotecas musicais¹⁵ de vários cinemas, numa espécie de montagem musical a partir de peças pré-existentes – sendo de apontar que a maior parte das peças utilizadas datam do século XVII e XVIII. Esta abordagem à reconstrução musical de um período histórico mantém-se nos *sites de library music* atualmente, onde são propostos tanto arranjos de obras canónicas como composições recentes que procuram deliberadamente aderir a um imaginário estereotipado do que constituiria a sonoridade de uma época.¹⁶ Ainda quanto à escolha de peças pré-existentes para imagens filmadas, Kalinak (1992, 60) utiliza o conceito de “correspondência mútua” para se referir às associações rápidas que seriam estabelecidas, argumentando que determinados elementos no filme desencadeariam respostas musicais imediatas. Na mesma linha, o compositor e cineasta Michel Fano, relativamente ao acompanhamento musical do cinema mudo, fala da associação entre “certos dispositivos musicais” e “certas situações [fílmicas]” (Fano 1981, 105). Kalinak acrescenta, dando um exemplo: “Thus an image of a pagoda engendered Oriental music (...); an eighteenth-century ball suggested a minuet” (Kalinak 1992, 60). Essas associações espontâneas verificar-se-iam durante o acompanhamento musical de um filme quando, por exemplo, o músico recorresse a excertos musicais guiando-se pelas “etiquetas” de emoções propostas

¹⁵ As bibliotecas de música pré-existente eram frequentemente apontadas como um elemento essencial para um cinema (Altman 2004, 308), sendo que, evidentemente, a sua dimensão (ou mesmo existência) dependia do poder económico de cada cinema.

¹⁶ Esta tendência verifica-se pesquisando o *site* da Audio Network por palavras-chave como “medieval” e “victorian”, apresentando resultados onde coexistem Offenbach e Dan Skinner, compositor que, segundo a sua biografia no *site*, tem vindo a trabalhar em álbuns de indie-eleto-rock, pop e jazz (Audio Network 2016a). Esta prática era já aparente nas entrevistas que Tagg realizou a companhias de *library music* nos anos 1980, nas quais lhe é dito que a música composta para corresponder a épocas específicas é pensada para diferentes “atmosferas”: “you know, eerie music, horseback chases, armies on the march and so on” (Tagg 2007 [1980], 19), refletindo uma vontade de se adequar a imaginários narrativos tipificados, e não tanto uma pretensão de factualidade histórica.

nas compilações, procurando corresponder à emoção de uma sequência fílmica, como o descreve Cohen (cf. 2001). Esta noção de associações rápidas e imediatas mantém-se, como irei desenvolver nos seguintes capítulos, nos presentes processos de categorização de *library music*.

1.1 Categorizações e discursos em torno das compilações para cinema mudo

As referências à publicação de *cue sheets* e de antologias sugerem-nos um amplo esforço de standardização do acompanhamento musical, a par das vastas bibliotecas musicais constituídas por diferentes cinemas, dando origem a uma organização sistematizada do uso da música em filmes. Sadoff considera mesmo que compilações como a de Becce são representativas de uma vontade de standardização transnacional,¹⁷ reunindo peças de estilos diferentes sob esse propósito principal: “For classical works and the vernacular, attempts to standardise conventional usage and codify musical archetypes appear to be exemplified in the catalogued collections of Giuseppe Becce and Hans Erdmann” (Sadoff 2006, 167). A par dessas tentativas de uniformização do acompanhamento musical, verifica-se uma standardização das próprias antologias e, mais especificamente, das categorias que propõem. Referindo-se a *Motion Picture Piano Music* (1909) de Frelinger, Marks e Altman apontam a semelhança dos títulos¹⁸ nela contidos tanto com os das compilações destinadas ao melodrama, como com os das antologias mais elaboradas e tardias para cinema mudo, o que leva Wierzbicki a considerar *Motion Picture Piano Music* como um protótipo das antologias publicadas mais tarde (Wierzbicki 2009, 53). Estes processos de standardização encontram-se incontornavelmente relacionados com a expansão das indústrias cinematográficas e com a importância que considerações económicas assumem neste contexto. Nesse sentido, a publicação de antologias e constituição de bibliotecas musicais nos cinemas vem responder a uma procura cada vez

¹⁷ Lanza, entre outros autores, destaca essa standardização das antologias a um nível global, afirmando que a *Kinothek* de Becce “set the standard for many film libraries throughout the world” (Lanza 2004, 57). Kalinak aponta igualmente que estas enciclopédias musicais eram utilizadas por todo o mundo (Kalinak 2010, 42) – sendo sem dúvida mais correto referir-se, antes, a todos os países com uma indústria cinematográfica. A ideia de um acompanhamento musical que se adequaria a uma produção audiovisual de qualquer origem geográfica continua, aliás, presente na *library music*.

¹⁸ É interessante destacar a expressão de “títulos funcionais” utilizada por Marks neste contexto (Wierzbicki 2009, 53), tendo essa noção de “funcionalidade” uma forte presença nos discursos em torno destas antologias e da *library music* atual.

mais significativa do mercado cinematográfico, tendo em conta a produção acelerada de filmes com uma importante componente de acompanhamento musical.

Vemos, assim, uma progressiva fixação de um modelo de classificação¹⁹ de peças musicais segundo emoções e situações narrativas, surgindo uma tipologia de categorias que são reproduzidas com maior ou menor detalhe nas várias antologias publicadas – e que são reencontradas, também, nos atuais catálogos de *library music*. É de realçar a afirmação de Dastugue, de que antologias como *Sam Fox Moving Picture Music* e *Motion Pictures Moods for Pianists* apresentam uma classificação minuciosa de peças que são associadas a “cada ação ou emoção” (Dastugue 2015, 36). Esta ideia de uma classificação “minuciosa” e exaustiva reflete bem a lógica de categorização sistemática subjacente a estas compilações, de modo a tornar o seu uso mais fácil e imediato – uma vantagem essencial considerando o tempo limitado para a constituição do acompanhamento musical de um filme. Na mesma linha, encontramos referências à classificação de peças no *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (1927), de Becce e Erdmann, como sendo altamente complexa e sistematizada, com subdivisões e cruzamentos entre as categorias (Larsen 2005, 31; Marks 1997, 11; Poirier 2003, 765).²⁰ Adicionalmente, Wierzbicki nota que as “emoções e situações” presentes na publicação de Rapée correspondem à “tipologia afetiva” das compilações de Zamecnik (Wierzbicki 2009, 57). Assim, deparamo-nos aqui, a meu ver, não só com a ideia de um protótipo de catálogo, como também com toda uma tipologia de classificações, aliada a uma ambição de grande abrangência de emoções e situações narrativas.

De facto, a maioria dos autores que se debruçam sobre este tipo de compilações acaba por referir, com mais ou menos destaque, a variedade de emoções e cenários contemplados pelas antologias, com Larsen, entre outros, afirmando que a publicação de Becce e Erdmann faz um resumo das “experiências musicais do período do cinema mudo” (Larsen 2005, 31). Kurt London, citado por Lanza (2004, 57), considera as antologias para o cinema mudo como sendo pioneiras nesta sistematização de música segundo possíveis usos – sendo talvez mais correto apontar que, mesmo não se tratando de todo dos primeiros exemplos de categorizações musicais, a sua escala, variedade e circulação eram sem dúvida inéditas até essa data. Relativamente ainda às antologias mais disseminadas, de Rapée,

¹⁹ É essencial apontar que, no caso das peças compostas para as antologias, tais modelos de classificação se tornam, também, modelos de produção, dado essa necessidade de standardização implicar que a própria produção das peças se oriente por categorias pré-existentes. O mesmo se aplica, como irei referir mais adiante, à *library music*.

²⁰ As sugestões narrativas nas categorias desta compilação incluem “Pursuit, flight, making haste. Fight. Heroic battle. Confusion, unrest, horror. Restless crowds: tumult. Restless nature: storms fire” (Larsen 2005, 31).

Zamecnik e Becce, Reay afirma que o objetivo destas seria disponibilizar música para os temas mais comuns em filmes (Reay 2004, 10); Kalinak, por outras palavras, fala de uma catalogação ampla de todas as situações narrativas com que os acompanhadores dos filmes poderiam ser confrontados, “from battles to weddings (and most everything in between)” (Kalinak 2010, 42); para Wierzbicki, o *Carl Fischer Moving Picture Folio* era apresentado como um compêndio que incluiria todas as emoções humanas concebíveis (Wierzbicki 2009, 53); por fim, Cooke cita a afirmação de Max Winkler de que o seu trabalho para *cue sheets* “covered almost any situation the most extravagant film writer could think of” (Cooke 2010, 11).

Essa variedade é também mencionada por Chion (destacando perseguições e temas de amor [Chion 1995, 47]), e Sauer, num eco do “of course” de Wierzbicki, afirma que “The music for silent film ranges, as one would expect, from the sublime to the ridiculous” (Sauer 1999, 66), assumindo essas categorias narrativas como óbvias e expectáveis. Por último, regressar às palavras de Kurt London em 1936 é bastante ilustrativo deste esforço das antologias para serem o mais abrangentes possível e, simultaneamente, classificarem essa variedade de modo sistemático:

It contained, if we follow the romantic conception of programme music, all the moods of men and the elements, every kind of reaction to human destiny, musical drawings of nature and animals, of peoples and countries: in short, every sphere of life, well and clearly arranged under headings. (Kurt London in Lanza 2004, 57)

Todas estas afirmações remetem-nos para um objetivo que continua presente na produção atual de *library music*: o de responder o mais possível à procura de música para determinadas situações narrativas por parte dos criadores de conteúdos audiovisuais, no contexto de um mercado muito amplo. A princípio, a enumeração de emoções, ações e cenários contemplados nas antologias para o cinema mudo parecem indicar-nos uma enorme variedade e diversidade. Contudo, as categorias propostas são extremamente semelhantes entre compilações diferentes: apesar de haver um grande número de opções dentro de uma publicação específica, as categorias apresentadas são sensivelmente as mesmas quando se compara diferentes antologias. A aparente variedade de categorias procura, antes de mais, corresponder a narrativas fílmicas que não são, na verdade, tão diversas quanto isso, e a categorização sistemática de peças nestas antologias pode ser considerada um reflexo da estandardização de narrativas que se verificou desde o cinema mudo.

Esta passagem pelas tendências gerais das compilações de música para o cinema mudo permite relacioná-las com as práticas de categorização e catalogação que se mantêm hoje na *library music*. A sua classificação de música segundo categorias claras e bem demarcadas tem ecos familiares na teoria dos afetos do período Barroco – ou, mais precisamente, nas tentativas de categorização sistemática encontradas, por exemplo, no *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Mattheson, descrito por Tia DeNora como sendo um “catálogo de afeto musical” (DeNora 2004, 13). Deaville nota também essa ligação, argumentando que as indústrias de *library music* seguem práticas estandardizadas de qualificar peças segundo a sua “colocação” (possível utilização) ou “afeto” (cf. Deaville 2006):

The industry relies upon musical signifying practices that are readily understood, and yet seem natural to the recipient. Such practices are nothing new to music, whether embodied in theories explaining “the doctrine of affections” of the Baroque Era or the affectively organized anthologies of music for silent films (...) (Deaville 2006)

Assim, na minha ótica, é possível relacionar as experiências de categorização sistemática do período Barroco com os catálogos de “materiais musicais” utilizados em meios televisivos – sendo aliás notável o modo como esses mesmos meios audiovisuais multiplicaram as associações música-imagem atualmente, na linha do que afirma DeNora (2004, 13). Nesse contexto, é interessante destacar que certos discursos acerca destes catálogos apresentam as suas categorias enquanto algo de óbvio, ou, recorrendo ao termo de Deaville na citação acima, “natural” – situação que se verifica tanto nas antologias do cinema mudo como nos *sites* de *library music*, como irei desenvolver nos capítulos seguintes. A essa ideia de categorias evidentes alia-se também a noção de que a música com elas “etiquetada” deveria ser “eficaz e inequívoca a comunicar as emoções e conotações pretendidas”, citando Tagg quando este se refere à *library music* usada na televisão (Tagg 2006, 171).

Seja no que toca às categorias das compilações musicais para o cinema mudo ou da *library music*, em publicações académicas ou em manuais de composição para televisão, é raro encontrar um questionamento dos motivos pelos quais categorias tão estandardizadas são tidas como “evidentes” e expectáveis. Kassabian destaca o modo como os próprios compositores de música para filmes recorrem a categorias incontestadas, acrescentando, relativamente à “competência” de interpretação de diferentes elementos musicais, que essa mesma competência é raramente questionada ou examinada (Kassabian 2001, 23). Tanto em vertentes mais como menos musicológicas, são vários os estudos que, apesar de

recorrerem de forma fundamental a categorias emocionais para classificar música, não tornam explícitos os seus métodos ou critérios para a seleção dessas classificações específicas (cf. Parke, Chew, Kyriakakis 2007; Marshall, Cohen 1988).

As categorias apresentadas nestes estudos²¹ baseiam-se frequentemente em oposições binárias e redutoras, contrapondo adjetivos com conotações negativas e positivas (seja com triste/contente, calma/agitação, etc.), como, por exemplo, “content, depressed” (Parke, Chew, Kyriakakis 2007, 5; Debaecker 2011, 139; Scott 1990, 226; Krumhansl 2002, 46; Hu 2010). É também interessante destacar brevemente as posições de filósofos da música como Kivy e Davies, mencionadas por Cook: segundo este autor, Kivy e Davies defendem que a música apenas poderia expressar características emocionais muito gerais, “like sadness as against happiness” (Cook 1996, 121). Esta perspectiva leva Cook a notar o lado estereotipado e simplista dessas classificações: “Considered in the abstract – on a spot-the-emotion basis – the expressive contents they discover may seem stereotyped and rather banal” (*idem*, 121) – no fundo, uma crítica que é também dirigida às categorias de *library music* com alguma frequência.

Estas qualificações binárias e generalizadoras²² correspondem em grande parte às encontradas nos *sites* de *library music*, com oposições como “sad/nostalgic” e “happy/cheerful” (Premium Beat 2016a), ou “sad” e “happy/sprightly/jolly” (Audio Network 2016b). No caso das antologias para o cinema mudo, deparamo-nos com categorias como “plaintive music” e “comedy scene”,²³ ou “Andante: Happy”, “comedy”, “dramatic” e “fear”.²⁴ Para Larsen, na fase mais tardia do cinema mudo, os “códigos emocionais” estabelecidos no acompanhamento musical eram bastante restritivos, baseando-se em categorias básicas como “sorrow, happiness, fear, dread” (Larsen 2005, 74). Contudo, contrariando um pouco essa visão de uma prevalência de categorias generalizadoras, é interessante apontar que os catálogos com um maior número de categorias apresentam emoções e situações narrativas mais específicas ou detalhadas, com exemplos como “remorse” e “court martial music” (no caso de Sam Fox Moving Pictures),

²¹ Alguns deles guiam-se ainda pela problemática de universalidade de emoções, independentemente de experiências pessoais (Debaecker 2011, 140).

²² Relativamente à noção de categorias generalizadoras, Debaecker aponta, alias, que sistemas informáticos de classificação de música têm como principal objetivo generalidade, e não especificidade (Debaecker 2011, 138). Os programas informáticos descritos por Debaecker ou Hu (2010) ilustram uma intenção crescente de desenvolver sistemas que categorizem automaticamente peças musicais segundo emoções ou ambientes, mas não existe, atualmente, qualquer pretensão de aplicar esses sistemas aos catálogos de *library music*.

²³ Categorias do índice do terceiro volume de *Sam Fox Moving Picture Music* (1913–14), de Zamecnik.

²⁴ Categorias no índice de *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), de Rapée.

e “jauntly/whimsical” ou “regal/formal/majestic” (no caso do *site* de Audio Network). Assim, é preciso ter em conta que em catálogos com maiores dimensões, tanto nas compilações de há um século como na *library music* hoje, as categorias não se restringem necessariamente a dualidades básicas.

Ainda que geralmente não seja considerado necessário explicitar de que modo são pensadas e aplicadas determinadas categorias emocionais, as práticas associadas às antologias e aos *sites* de *library music* indicam, ainda que de forma indireta, as diferentes preocupações que orientam a elaboração de categorias. Como foi referido anteriormente, um dos principais objetivos seria o de cobrir uma variedade tal de cenários narrativos que qualquer utilizador poderia encontrar o que procura – tendo o cuidado, no entanto, que as categorias sejam suficientemente gerais para que a música nelas incluída possa ser usada num grande número de criações audiovisuais. No prefácio da sua enciclopédia, Rapée realça mais uma vez a ambição de ter em conta o maior número de cenários narrativos possíveis: “I have not attempted to list all compositions of every publisher, but I have tried to represent musically every situation which could occur on the screen” (Rapée 1970 [1925], 5). Já no seu posfácio para uma edição de *Sam Fox Moving Picture Music*, Sauer comenta que a maior parte dos acompanhadores não iriam investir na compra de partituras destinadas a um único filme, preferindo repertório que pudesse ser usado numa grande quantidade de produções (Mont Alto 2016a). É manifesto que o esforço de dispor de uma grande abrangência e amplitude de categorias se mantém na *library music* atualmente, relacionado com o inescapável objetivo de poder ser utilizada por um número elevado de clientes.

CONTENTS	
	Page
Moving Picture Medley	2
Western Scene	4
Western “Round Up” Music	5
Indian Attack	6
Hunting Scene	7
Chimes (Church or Religious Scenes)	8
Intensely Dramatic Scene	10
Lullaby Music	11
Reception Music	12
Comedy Scene	13
Battle Scene	14
Court Martial Music	15
Garden Love Scene	16
Plaintive Music	17

Figura 1 – Índice da compilação *Sam Fox Moving Picture Music*, vol. 3 (1913)

É também comum encontrar uma vontade de rapidez e conveniência na utilização de um catálogo, particularmente no que respeita à consulta de categorias. Nas suas recomendações sobre como montar uma biblioteca musical para um cinema, Rapée sugere um sistema de indexação dupla (por compositor e por emoção) “for quick reference work in the library” (Rapée 1970 [1925], 19). Do mesmo modo, oito décadas mais tarde, no seu manual dirigido a compositores que pretendem trabalhar em meios televisivos, Zager recomenda que estes mantenham um arquivo musical organizado por categorias, acrescentando, “Make it easy to find any example that may be requested” (Zager 2003, 117). As mesmas preocupações são ecoadas atualmente nos textos de *sites de library music*, com “Our curated selections are an easy way to discover our music” (Audio Network 2016c); “La rapidité d’accès à la musique est un facteur essentiel de la production audiovisuelle actuelle” (Cézame 2016a); e ainda, no *blog* francês da Universal Publishing Production Music, uma enunciação das supostas vantagens da utilização da sua música: “rapidité, simplicité, exhaustivité, tranquillité, rentabilité” (UNIPPM 2016).

Essas considerações de rapidez e facilidade de uso na constituição de um catálogo mantêm-se tão presentes atualmente como há um século, sendo necessário ter sempre em conta que tanto as compilações do cinema mudo como os *sites de library music* se enquadram numa indústria marcada pela constante produção e renovação das suas ofertas.²⁵ À necessidade de oferecer uma grande variedade de música aliam-se as fortes limitações temporais dos processos de pós-produção, que habitualmente reservam um tempo reduzido para aspetos musicais. O facto de estas preocupações serem transversais aos vários catálogos (sejam os destinados ao cinema mudo ou os da *library music* atual) contribui para explicar as semelhanças entre os seus sistemas de categorização. Tagg realça esses pontos de contacto no final dos anos 1980, sendo que, atualmente, as categorias dos diferentes catálogos de *library music* se mantêm igualmente próximas: “The nomenclature of main categories, subheadings and titles contained in these collections is reasonably consistent from one catalogue producer to another” (Tagg 1987, 288).

Assim, nestes catálogos destinados ao acompanhamento musical de filmes, a diferenciação que tentam estabelecer da sua competição não passa tanto pelas categorias

²⁵ Não é apenas a *library music* atual que constituiria uma indústria significativa; para Altman, o mesmo se pode aplicar às antologias do cinema mudo: “(...) the sale of photoplay music and classical scores for film accompaniment must have constituted a lucrative business” (Altman 2004, 309). Buhler, Neumeyer e Deemer (2010, 270) consideram que toda uma indústria se desenvolveu em torno das compilações para o cinema mudo, indústria essa que é marcada de modo determinante pela catalogação das coleções e séries que comercializa.

que propõem, mas sim por discursos relativos à originalidade e qualidade da música contida nessas categorias. De facto, as categorias nestes catálogos dificilmente seriam muito distintas quando todos eles, tanto há um século como hoje, respondem aos mesmos objetivos: a criação de um sistema de categorização fácil e rápido de usar, e a inclusão de um máximo de situações narrativas possíveis, tendo, no entanto, um foco nas categorias que têm mais procura. O mesmo se aplica, aliás, à própria produção de música para estes catálogos, sendo do interesse dos seus compositores criar música que se insira nas categorias mais utilizadas. Seguindo essas estratégias de diferenciação, a *Sam Fox Moving Picture Music* de Zamecnik foi apresentada como tendo a primeira música escrita expressamente para filmes (apesar de outros já o terem afirmado antes da publicação da sua antologia), e como “The Best Music of This Kind” (Goldmark 2013, vii). A contracapa do segundo volume publicita-o como tendo “High-Class Dramatic and Descriptive Motion Picture Music” e proclamando que “The development of the various numbers compares with symphonic compositions” (cf. Zamecnik 1913). No caso de uma compilação de M. L. Lake para a Carl Fischer (*Carl Fischer Loose Leaf Motion Picture Collection*), é anunciado que a publicação contém “fifteen descriptive numbers of striking originality specially written for motion pictures and dramatic purposes” (cf. Lake 1914).



Figura 2 – Capa da compilação *Carl Fischer Loose Leaf Motion Picture Collection* (1914)

Como será desenvolvido mais adiante, os discursos publicitários da *library music* atual revelam preocupações muito semelhantes, nomeadamente, um distanciamento da visão de que ofereceriam música estereotipada, de escassa “originalidade” e “qualidade”. Essa preocupação é já aparente em frases como “Great music, all original, every genre, it’s your choice. Made easy” (Audio Network 2016d), ou “Les compositeurs qui nous suivent dans cette démarche partagent avec nous le projet d’une production musicale authentique destinée aux professionnels de l’audiovisuel, mais aussi à un public d’amateurs en quête d’originalité” (Cézame 2016b).

1.2 Pontos de contacto com a *library music* atual

As semelhanças das categorias entre as antologias do cinema mudo e a *library music* sugerem uma continuidade de associações música-imagem no audiovisual, e representam uma verdadeira sistematização dessas convenções. Kalinak considera que as compilações do cinema mudo que mais circularam na indústria foram uma forte influência “no estabelecimento de convenções de correspondência mútua [entre música-imagem]” (Kalinak 1992, 60). Assim, é essencial ter em conta que possíveis significados musicais são gradualmente estabilizados e reforçados através de práticas de consumo e padrões de uso, como o resume DeNora em *Music In Everyday Life* (2004, 45). Nesse sentido, é também relevante lembrar que se certas categorias – e, consequentemente, certas sonoridades – se destacam sobre outras, tal deve-se, em primeiro lugar, à sua estreita relação com os hábitos de produção das indústrias do audiovisual, para as quais são pensadas. Para além disso, Cook aponta que qualquer música nunca se encontra isolada, mas sim num contexto discursivo, e que possíveis significados emergem na sua interação com, por exemplo, elementos textuais (Cook 2001, 180). Uma passagem da antologia de Rapée evidencia bem essa hipótese: no seu microcosmo cuidadosamente organizado por ordem alfabética, encontramos as categorias “Bees” e “Dwarfs”, e rapidamente se torna evidente que as peças nelas indicadas foram sobretudo incluídas devido aos seus títulos – como “Dance of the Bumblebees” (p. 114) e “Dance of the Dwarfs” (p. 191).

Os catálogos discutidos até agora são, no fundo, diversas propostas de enquadramento de peças musicais em contextos e imaginários específicos, enquadramentos esses que irão moldar de forma essencial o relacionamento do utilizador com as peças das várias categorias. Muitas destas são não só transversais às antologias do cinema mudo,

como estão também presentes nos diferentes *sites* de *library music* no presente: é o caso, por exemplo, de categorias como “romântico”, ecoadas nos numerosos “love themes” das antologias, recorrendo com grande frequência a piano e cordas friccionadas e a melodias lentas e destacadas. O mesmo acontece com as categorias destinadas a sequências caracterizadas por agitação e ação: desde os inúmeros “hurry”²⁶ das antologias à categoria “action” atualmente, em ambos os casos revelando uma tendência para peças ritmicamente marcadas e com figuras rápidas. A categoria destinada a sequências de funerais é outro exemplo, com toda uma secção do catálogo de Rapée dedicada a “March – Funeral”, incluindo peças de Chopin, Haendel, Wagner, Breil, Strauss e Beethoven que tenham “funeral” no seu título; já em *sites* como Audio Network encontramos dezenas de peças agregadas com a palavra-chave “funeral” (várias delas estabelecendo no seu título ou descrição uma ligação com “marchas”), e Cézame propõe uma categoria específica “funèbre” (uma subdivisão da categoria mais abrangente “drama”). Outra convenção musical bastante específica que se mantém desde as antologias do cinema mudo é a de categorizar com conceitos como “misterioso” (*cf.* Lake 1914), “furtivo”, ou com sugestões narrativas como “Burglar Music” (*cf.* Zamecnik 1913), peças em tonalidades menores caracterizadas por *staccatos* ou *pizzicatos*.²⁷ Sauer explica a continuidade destes *clichés* musicais, do cinema mudo ao sonoro, através da influência de antologias como a de Zamecnik: “The fact that this music sometimes sounds “clichéd” is a testament to the lasting influence of Zamecnik’s early compositions” (Mont Alto 2016a). Contudo, é também necessário ter em conta que os profissionais que realizavam *cue sheets* e antologias transitaram para o cinema sonoro, recorrendo, em grande parte, aos mesmos materiais musicais que tinham usado durante o cinema mudo.

Porém, uma comparação entre os catálogos das antologias e os dos *sites* de *library music* indica que, enquanto certas categorias se mantiveram relativamente inalteradas, outras desapareceram quase por completo, sendo substituídas por novas (como a categoria “empresarial”, ou *corporate* em inglês) (*cf.* Durand 2017). Estas mudanças estão intimamente relacionadas com as transformações de tendências cinematográficas, algo

²⁶ É porém interessante notar que os “hurry” destas compilações se tornaram mais do que uma mera indicação de andamento enquanto categoria (algo de muito frequente nestas antologias): “hurry” pode também designar uma ação narrativa (tumulto, perseguições) e não apenas o andamento da peça em si. Isso torna-se particularmente evidente com um “hurry” de uma antologia da Carl Fischer, com a curiosa indicação inicial “not fast” (*cf.* Lake 1914).

²⁷ A Audio Network apresenta vários exemplos de *library music* que segue esse *cliché*, entre os quais “Matter of fiction”, de Tim Garland (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/matter-of-fiction_67002 a 13/11/2016).

representado especialmente bem em categorias referentes ao género do *western*. Antologias como a de Bodewalt Lampe (*Remick Folio of Moving Picture Music*), e particularmente a de Zamecnik, estavam repletas de peças destinadas a *westerns*, com títulos como “Indian attack”, “Western ‘round up’ scene” e “Cowboy music” (cf. Zamecnik 1913). Apesar da música destinada a *westerns* não ter desaparecido da *library music* atual,²⁸ a sua prevalência e peso comparativamente às outras categorias do catálogo é bastante menor que o lugar de destaque que mantinha nas compilações para o cinema mudo. A diminuição da sua importância explica-se em grande parte pelo decréscimo muito significativo da produção de *westerns mainstream*, refletindo, assim, as principais tendências cinematográficas das diferentes épocas.

As antologias do cinema mudo, tal como os catálogos de *library music*, apresentam portanto uma visão sistematizada de convenções musicais e de produções filmicas através da categorização das suas peças. Neste sentido, é relevante mencionar a posição de Keith Negus, exposta por Marino: “Negus (1999) and Bracket (2002) stress the marketing and commercial value of musical genres (...). For Negus, besides, genre become more than a mirror of society and a model for society itself” (Marino 2015, 242). Apesar de se referir aqui a “géneros musicais” no sentido de pop, rock, jazz, etc., estes constituem também, no entanto, categorizações; e é de interesse destacar a noção de que essas categorias não seriam apenas um reflexo da sociedade, como também algo que a molda. Marino, referindo-se a Dahlhaus, aborda a perspectiva segundo a qual, inicialmente, o conceito de “género musical” estaria intimamente relacionado com um propósito explícito de funcionalidade,²⁹ argumentando, “Therefore (...), a musical genre can be defined as a socioculturally connoted and a functionally justified musical style” (*idem*, 243). Se as antologias do cinema mudo e a *library music* revelam, de facto, categorias semelhantes e convenções musicais

²⁸ Uma exploração das faixas da Audio Network e da Cézame agregadas pela palavra-chave “western” ou “cowboy” indicam que a maior parte delas adere aos *clichés* musicais sedimentados em produções americanas (sobretudo as da primeira metade do século XX): a utilização de banjo, harmónica e bandolim; ou uma orquestra de cordas e metais com melodias que se tornaram elas próprias um *cliché* do *western*. Um exemplo notável desse último caso é a faixa “Canyon Trail” de Ray Davies, particularmente remanescente da música de Jerome Moross para *The Big Country* (1958) (Retirada de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/canyon-trail_100158 a 13/11/2016).

No entanto, nem todas as faixas estão “congeladas” num imaginário formulaico da sonoridade do *western*: encontramos também novas abordagens, como por exemplo, versões de *dubstep*, em “Dubstep on my Boots” de Christian Marsac (Retirada de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dubstep-on-my-boots_45999 a 13/11/2016).

²⁹ “We can try to sum up by starting back with Dahlhaus. ‘Before the nineteenth century, Dahlhaus contends, genres were born from the blending of social function (e.g., the liturgy, a festival, or a dance) and compositional norm, of extramusical purpose and the musical means available to fulfill it’” (Marino 2015, 243).

que se mantiveram durante um século de produções audiovisuais, proponho, no entanto, que o seu ponto de contacto mais significativo é o da categorização de peças musicais segundo uma funcionalidade específica, anunciada de forma perentória.

Quando nos debruçamos sobre o percurso da *library music* ao longo do século XX e XXI, com a emergência e desenvolvimento de companhias nela especializada, o hábito de produção que se mantém mais inalterado em diferentes épocas e empresas é, de facto, o de categorizar peças musicais segundo as funções que poderão cumprir num produto audiovisual. Frédéric Leibovitz, fundador das companhias de *library music* Koka-Média e Cézame, aponta essa prática de recolha e classificação de peças *pré-existentes* como uma das razões pelas quais as antologias do cinema mudo podem ser consideradas precursoras da *library music*: “(...) ces recueils de thèmes constituent une des premières formes de l’illustration musicale puisque, bien que non enregistrée, la musique est préexistante à l’image, et non composée sur commande pour celle-ci” (Leibovitz 2014). Um aspeto que parece ter mudado significativamente em certos casos é a facilidade com que a categorização de um catálogo é explicada pelos seus criadores. A introdução da enciclopédia de Rapée não tem quaisquer pruridos em pronunciar-se de modo pragmático e direto sobre que peças deveriam ser usadas em que sequências filmicas, e por que motivos, explicitando a utilização que é feita de diversas fórmulas musicais. A par dessas indicações, é constantemente reforçada a convenção do uso de música para “indicar” ou “apoiar” o ambiente de uma narrativa (Larsen 2005, 74), que se manteve desde o período do cinema mudo até à atualidade em produções *mainstream*. As instruções detalhadas de Rapée dirigidas aos acompanhadores evidenciam sem grandes reservas uma aplicação sistemática e formulaica de certos *clichés* musicais:

Special care should be taken in choosing the Love Theme from various angles. If you have a Western Picture dealing with a farmhand and a country girl you should choose a musically simple and sweet ballad. If your Love Theme is to cover a relationship between society people, usually portrayed as sophisticated and blasé, choose a number of the type represented by the compositions of such composers as Victor Herbert or Chaminade. (Rapée 1970 [1925], 13)

Para além disso, algumas passagens deixam bastante claro que a escolha de certos géneros não depende apenas da sua utilização habitual em contextos exteriores a filmes, mas também de convenções filmicas que associam recorrentemente esses géneros a

determinadas situações narrativas. No capítulo dedicado à seleção de música para as “newsreels”,³⁰ Rapée dá o exemplo das marchas:

Marches are the most abused compositions for news reel accompaniment. Any time a leader cannot decide just what music to choose the easiest way out is generally found by taking any old march and playing it through. Marches should only be used to accompany atual marching or for such occasions as the launching of a battle-ship, presence on the screen of important men, preferably in diplomatic or military capacities. A 6/8 march will prove itself most valuable for atual marching. (Rapée 1970 [1925], 10)

Contrastando com as indicações diretas de Rapée relativamente aos motivos e critérios para a seleção de música, os discursos de consultores musicais de *library music*, várias décadas mais tarde, evitam focar-se em detalhe sobre os processos de categorização das peças. Essa relutância, como será referido nos capítulos seguintes, foi bastante evidente ao longo da realização de entrevistas, e é já constatável nas entrevistas de Tagg nos anos 1980 a membros de companhias de *library music* como a KPM e a Boosey & Hawkes. As questões de Tagg sobre os critérios de categorização das peças no catálogo das empresas raramente recebem respostas diretas, sendo frequente o entrevistado responder de modo vago e evasivo (Tagg 2007 [1980], 11), ou simplesmente desviar-se do assunto específico da categorização (*idem*, 45). Certas das explicações propostas, como as das Éditions Montparnasse 2000, são extremamente vagas, sublinhando a variedade de categorias existentes mas com a ressalva de que “Ce n’est pas du tout commercial” (*idem*, 33); perspectiva contrariada por um membro da Boosey & Hawkes, quando afirma ao entrevistador que as categorias do catálogo são decididas segundo o que tem mais procura no momento, confirmando que “it’s a simple matter of supply and demand” (*idem*, 42).

Neste último caso encontramos também um sentimento geral de insatisfação com o sistema de categorização do catálogo, um desconhecimento de como resolver essas insatisfações, e uma vontade assumida de advertir os utilizadores do catálogo com “don’t believe our classification too much, please” (*idem*, 46). O motivo para esse sentimento de impotência face à categorização torna-se mais claro quando é referida a noção de que seria algo de “muito pessoal”, após o entrevistado mencionar que cada membro da sua equipa poderia classificar uma mesma peça com categorias diferentes: “We’ll all three of us hear

³⁰ As “newsreels” eram curtas-metragens focadas em notícias da atualidade, distribuídas por companhias como a Pathé News, e exibidas em salas de cinema juntamente com os filmes de ficção. Tal como os noticiários e documentários que atualmente recorrem a *library music*, as “newsreels” do período do cinema mudo tinham acompanhamento musical que podia provir das antologias aqui discutidas (Deaville 2009, 612). Robin Philips, da Bruton Music, afirma aliás que a prática de produzir *library music* se desenvolveu sobretudo devido à necessidade de obter música pré-composta para essas “newsreels” (Tagg 2007 [1980], 17).

the same piece of music under the same conditions and when we compare notes we find we've all thought of different things when listening to it" (*idem*, 48). Comparativamente às recomendações fundamentalmente pragmáticas de Rapée para a sua antologia (Poirier 2003, 765), notamos sobretudo um discurso com menos certezas, ou, pelo menos, menos categórico, face às possíveis classificações e utilizações de uma peça.³¹

Apesar destas transformações nos discursos acerca da categorização, é essa a prática que liga de modo mais fundamental e incontornável as antologias do cinema mudo, as companhias de *library music* que se desenvolveram ao longo do século XX, e os *sites* de *library music* atualmente. As primeiras companhias de *library music* surgiram cerca dos anos 1930, tendo em vista o acompanhamento de produções audiovisuais como as “newsreels”, e desenvolvendo-se em particular para a rádio (Nardi 2012, 73) e televisão nas décadas seguintes. A companhia britânica DeWolfe Music terá sido a primeira a surgir, em 1927, e mantém-se ativa até aos dias de hoje. Entre outras, seguiram-se lhe, em 1936, os catálogos da Boosey & Hawkes e da Bosworth Music; em 1941, o da editora Chappell; e em 1959, o da KPM (Keith-Prowse-Maurice), todas elas empresas britânicas. Algumas delas foram mais tarde adquiridas por companhias que estão ativas no presente, como é o caso da Chappell, integrada na UNIPPM (Universal Publishing Production Music) em 2007. Até aos anos 1960, a distribuição de *library music* fazia-se a partir de LPs (Lanza 2004, 63), formato que foi depois substituído por CDs e, com a viragem para o século XXI, DVDs e discos rígidos – tendo nos últimos anos ocorrido uma passagem determinante dos catálogos destas companhias para a *internet*. Leibovitz não deixa, aliás, de sublinhar a importância dessa transformação recente: “L’avenir de ce métier passe à présent par l’outil Internet, et les multiples possibilités qu’il offre” (Leibovitz 2014).

Referindo-se aos atuais *sites* de *library music* (dando os exemplos de Stock Music e Audio Sparx), Nardi descreve as várias categorizações possíveis:

[the sites] organize music pieces and sound effects according to determined criteria, e.g. “mood”, “geographical location”, “instrumentation”, or “style”, the latter including such disparate categories as film genres, decades, festivities, social events and so on. Moreover, tracks can be browsed according to the kind of medium they are intended for; both websites provide a list that is up-to-date with the latest developments in media technology: credits, documentary, film, flash animation, infomercial, movie trailer, radio production, television or video games (Nardi 2012, 76)

³¹ É relevante notar que o entrevistado da Boosey & Hawkes considera que a sua equipa ouve uma peça “sob as mesmas condições”, sem ter em conta, por exemplo, as experiências audiovisuais prévias de cada um.

Ao longo das suas transições por diferentes formatos e novas possibilidades de distribuição da sua música, um aspeto em específico manteve-se comum a todas estas companhias: o da constituição de um catálogo com categorias que, para além de géneros musicais, incluíam também emoções, ambientes e narrativas. Lanza, aliás, afirma que a adoção desse tipo de categorias, substituindo a categorização de peças por compositores, se terá dado sobretudo devido ao surgimento de cada vez mais companhias de *library music* e à crescente competição entre elas (Lanza 2004, 63) – algo que poderá, portanto, estar relacionado com o objetivo de propor um catálogo “rápido” e “fácil” de usar. Mesmo sem mencionarem especificamente a *library music*, vários autores utilizam o conceito de “catálogo” e “arquivo” para se referirem às novas possibilidades que plataformas *online* trouxeram para a distribuição dos catálogos de indústrias musicais (Rogers, Sparviero 619, 2011; Sexton 2009, 99), relacionando também essa necessidade de classificação com a crescente criação de conteúdos multimédia (Debaecker 2011, 136). No contexto das companhias de *library music* dos anos 1970/80, para além de estas enviarem aos seus clientes LPs com uma seleção das suas peças, era-lhes também disponibilizado o catálogo. Deste modo, o cliente podia consultá-lo e encomendar gravações “no conforto do seu próprio estúdio ou escritório” (Tagg 2007 [1980], 5), numa curiosa reprodução da lógica de compra de diversos produtos a partir de casa, através de um catálogo.

Julgo portanto ser essencial destacar aqui outro fio condutor a unir as diferentes companhias que surgiram, independentemente do seu local ou data de origem: trata-se da constante preocupação de corresponder à procura de um mercado (neste caso, das indústrias audiovisuais). Como o realça Stockfelt, neste contexto de procura comercial por determinada música, “When pieces of music become saleable commodities, distributors needed to be able to identify, brand, catalog, and control their goods” (Stockfelt 2006, 322). Essa prática de catalogação de produtos para que possam facilmente ser encontrados por clientes aplica-se tanto às companhias de *library music* nos anos 1970 como à Audio Network ou Cézame atualmente.

Para além disso, nos catálogos atuais e de há um século, as categorizações e funções pretendidas da música mantêm fortes semelhanças. A proximidade entre ambas é evidenciada por Chion, quando este destaca as funções da música descritas em manuais para acompanhadores da década de 1920: “la fonction première de la musique qui accompagne les films est de refléter le climat de la scène (...), et d’éveiller plus facilement et plus intensément dans le spectateur les émotions changeantes de l’histoire en images”

(Chion 1995, 48). Mesmo as funções da música em produtos audiovisuais como noticiários mantêm parecenças, com Rapée descrevendo, no caso das “newsreels”, uma utilização de música para “descrever o que o olho realmente vê” (Rapée 1970 [1925], 10) – ou, mais corretamente, indicar o que deve ser visto.

Desse modo, tornam-se bastante compreensíveis os motivos pelos quais vários autores consideram as antologias do cinema mudo como sendo precursoras da *library music*: seja com a posição, já mencionada, de Frédéric Leibovitz; com a perspectiva de Cooke, segundo a qual essas compilações seriam um prenúncio da prática de constituir arquivos musicais de peças pré-existentes (cf. Cooke 2008); ou ainda a ligação estabelecida por Lanza, referindo-se às antologias do cinema mudo enquanto predecessoras dos catálogos de *library music*, dado ambos terem de classificar peças segundo um “impacto imediato” e não segundo compositor (Lanza 2004, 63); e por fim, a afirmação de Sadoff de que a *library music* seria o equivalente digital de catálogos como o de Rapée (Sadoff 2006, 169). A par destas perspectivas, Kassabian aponta a semelhança das categorias das antologias e da *library music*, afirmando, “In such a library, directors (...) can find very much the same possibilities that Rapée’s collection offered, with the advantage that they are prerecorded and indexed in a database” (Kassabian 2001, 17). Por sua vez, Sadoff considera ainda que as *temp tracks*³² teriam também como antecedente as antologias, pelo menos a nível conceptual, no que diz respeito à compilação de música pré-existente (Sadoff 2006, 167). Assim, as antologias do cinema mudo, a prática das *temp tracks* e a *library music* atual teriam todos pontos de contacto entre si devido à sua utilização de música pré-existente em criações audiovisuais, seguindo uma lógica de associação imediata entre música e imagem.

No entanto, apesar das semelhanças de categorias e convenções musicais entre as antologias e a *library music*, a sua proximidade mais significativa encontra-se nas lógicas e motivações que *dão origem* a essas categorias, ou que estruturam a música nelas contida. Tanto num contexto como no outro, as peças são curtas (durando, em média, três minutos) e facilmente moldáveis a diferentes situações, com secções que podem ser repetidas ou omitidas. De facto, como o aponta Wierzbicki (2009, 55), as peças das antologias são caracterizadas por durações curtas, escassas modulações e secções que permitem várias

³² As *temp tracks* consistem na prática de seleccionar músicas pré-existentes para as aplicar temporariamente a um filme (normalmente, durante o processo de edição, quando a música original não foi ainda composta) (Rodman 2013, 40). Essas faixas temporárias seriam usadas, nomeadamente, para o realizador dar ao compositor uma ideia geral da sonoridade que procura.

repetições ou omissões, dependendo das necessidades do acompanhador aquando da adaptação da peça a um filme específico; e já a incipiente *Sam Fox Moving Picture Music* mostrava uma preferência por segmentos curtos e repetidos (cf. Cooke 2008). Esta flexibilidade é igualmente relevante na *library music* atual, onde *sites* como a Audio Network disponibilizam fragmentos muito curtos de uma mesma peça, destinados a serem usados em diferentes momentos de uma sequência audiovisual (por exemplo, como *sting*).

Para além disso, ambos estes tipos de produção musical podem ser vistos como importantes veículos de reforço de convenções musicais, nomeadamente, de associações entre música e narrativas. Para Buhler, Neumeyer e Deemer (2010, 258), materiais como as *cue sheets* “ensinaram a músicos como pensar em termos de classificação dramática”. Já a *library music* constitui hoje um dos meios nos quais essa classificação é mais evidente, assumida e sistematizada. É importante lembrar que as *cue sheets*, longe de representarem os únicos hábitos de acompanhamento musical do cinema mudo, eram apenas uma entre outras práticas institucionalizadas – mas a sua lógica de estabelecer associações entre música e narrativas de modo sistemático transitou de forma decisiva para a *library music*.

As principais razões que motivam a criação de compilações são também essencialmente as mesmas: uma procura por vastas quantidades de peças categorizadas, curtas e facilmente adaptáveis, e um tempo limitado para a seleção de música durante a pós-produção. Para Sauer, esse é um dos motivos pelos quais a técnica de compilar músicas pré-existentes continua tão presente em produções com tempo limitado, como é o caso de programas televisivos – realçando também que se trata de música *pré-gravada*, não apenas pré-composta (Sauer 1999, 56). Essa distinção aponta para uma das diferenças mais cruciais entre a *library music* atual e as antologias de há um século, dado que na primeira se trata sempre de gravações já realizadas, e na segunda de partituras, sujeitas portanto a uma miríade de interpretações diferentes consoante os acompanhadores.³³ Winkler deixa essa diferença muito clara quando afirma que, com a transição para o cinema sonoro, já não vendia partituras, mas sim os direitos para usar a sua música em filmes (Max Winkler in Cooke 2010, 13). De facto, as indústrias da *library music* alinharam-se – e desenvolveram-se – na prática dominante de distribuição de música no século XX, um novo paradigma no

³³ A *Kinobibliothek* de Becce, com uma grande difusão e categorizações complexas e detalhadas, teve também, segundo Larsen, a distribuição em gravações de algumas das suas peças, destinadas a músicos que não sabiam ler partituras (Larsen 2005, 31). No entanto, Larsen não explicita qual a tiragem das gravações, onde e por que quantia estariam disponíveis – e, consequentemente, quantos músicos teriam acesso a elas. Para além disso, esta não era de todo uma prática comum nas compilações para o cinema mudo.

qual o direito da gravação de uma obra, e não a sua publicação em partitura, constitui a principal remuneração financeira de um compositor, bem como a principal forma de uma obra chegar ao público (Frith, Marshall 2004, 8).³⁴

Se as faixas de *library music* atual poderão ser transformadas na sua duração e estrutura, adaptando a gravação consoante as necessidades de uma sequência audiovisual, já as peças nas compilações do cinema mudo poderiam também sofrer alterações de instrumentação, dependendo dos recursos instrumentais das diferentes salas de cinema. As peças nas antologias referidas ao longo deste capítulo foram escritas para instrumentos de tecla a solo, mas são também numerosos os relatos de diferentes instrumentações e adaptações consoante os recursos disponíveis, como o aponta Altman (2004, 290).³⁵ As limitações instrumentais desses acompanhamentos, com motivos fundamentalmente práticos, não se verificam de todo na variedade de timbres apresentada nas gravações em *sites* de *library music*. Aliás, como será referido adiante, uma parte da categorização das faixas prende-se de forma muito significativa a estereótipos tímbricos. Para além disso, o acompanhamento no cinema mudo implicava uma interpretação “ao vivo” por músicos, da qual a improvisação era frequentemente um elemento essencial (Sauer 1999, 55). Em contraste, as faixas de *library music* são reproduzidas exatamente iguais de uma produção para outra, ou somente com pequenas diferenças a nível de cortes na sua gravação.

No que concerne às categorizações existe também uma diferença considerável: nas antologias, a classificação segundo andamentos tinha grande importância, refletindo-se, por exemplo, nos títulos das peças, como é aparente num dos catálogos da Carl Fischer: “Hurry, for battle scenes”; “Presto, for depicting sword-fights, duels, etc.”; “Agitato, for depicting sudden or impending danger” (cf. Lake 1914), formando associações recorrentes entre determinados andamentos e situações narrativas. Nas instruções pragmáticas de autores como Rapée, os andamentos são encarados como categorias específicas, com passagens como “the Pathetics could be placed in the same collection with the Andantes” e “Andantes, Marches and Agitados will need most consideration as they are most in demand” (Rapée 1970 [1925], 19). Contudo, no presente a categorização por andamentos não é de todo tão transversal aos *sites* de *library music* quanto as categorizações segundo género, emoções, e

³⁴ Wallis, Baden-Fuller, Kretschmer e Klimis destacam também essa mesma situação, afirmando, “Sheet music is a minor source of income compared to publishers’ shares of performance and mechanical copyrights” (Wallis *et al.* 1999, 10).

³⁵ Sauer indica que, precisamente a fim de serem utilizadas por um maior número de orquestras, as partituras eram concebidas de modo a poderem ser adaptadas para conjuntos instrumentais de qualquer dimensão – um fator que era aliás motivo de publicidade para a *Carl Fischer Loose Leaf Motion Picture Collection* e *Sam Fox Moving Picture Music* (Mont Alto 2016b).

possíveis destinos audiovisuais. Cézame é uma exceção por propor uma pesquisa segundo emoção, gênero, instrumentação, país, época e andamento; já a Audio Network³⁶ e Premium Beat representam a tendência majoritária destes *sites* por não disponibilizarem uma categoria dedicada a aspetos temporais.

Se as categorias de emoções e ambientes se mantiveram desde as antologias do cinema mudo até aos *sites* de *library music*, seguindo lógicas semelhantes, as categorias por andamentos tornaram-se bastante mais raras nos catálogos atuais. Uma explicação possível para essa mudança liga-se a outra diferença fundamental entre estes dois tipos de produção: apesar de ambos se destinarem, na sua maioria, ao acompanhamento de filmes, os seus clientes não são os mesmos – não no sentido de indústrias do audiovisual, mas sim no que toca aos utilizadores dos catálogos. Se as antologias se destinavam a intérpretes, com um maior ou menor grau de profissionalização musical, já os *sites* de *library music* dirigem-se em grande parte a profissionais do audiovisual (realizadores, editores do filme na pós-produção) sem uma formação musical formal. Estes *sites* presumem claramente que esse será o caso da maioria dos seus clientes, apresentando, na sua página principal, testemunhos como “Music can be a scary thing when it comes to filmmaking, but Audio Network takes all the hassle out of the process” (Audio Network 2016e); ou, no caso de Premium Beat, “Our simple user interface makes browsing our music a breeze” (Premium Beat 2016b). O discurso de que a música seria “a scary thing” num projeto audiovisual, ou que os clientes de *library music* não saberiam como descrever a música que procuram, reproduz-se, como será analisado mais adiante, em diversos textos e entrevistas.

Contudo, apesar destas diferenças relevantes, as antologias do cinema mudo e a *library music* mantêm um ponto de contacto fundamental. As semelhanças mais interessantes entre estas duas produções musicais não estão necessariamente presentes nas categorias em si e nas peças nelas contidas. Apesar de várias categorias e convenções musicais se manterem relativamente inalteradas desde há um século, deram-se também transformações significativas nos catálogos: a grande diminuição em número das peças para *westerns* e a emergência da categoria “empresarial”, hoje importantíssima, são apenas exemplos. No entanto, essas mudanças relacionam-se diretamente com um reflexo das tendências dos produtos audiovisuais de uma época (e, por conseguinte, com a procura dos

³⁶ A Audio Network especifica informações relativas ao andamento e métrica de cada faixa, e disponibiliza também a opção de uma “pesquisa avançada” que permite procurar faixas por tonalidades e andamentos específicos. No entanto, estas opções não constam das categorias básicas que apresentam, sob as palavras “Browse by”, no lado esquerdo da página.

seus criadores por determinados tipos de música). A semelhança fundamental entre estas indústrias musicais reside, precisamente, não nas categorias mas sim nas lógicas e necessidades que as geram. Ambas se guiam por preceitos de associação rápida e imediata entre música e imagem (ou, na verdade, música e narrativa), ou seja, a “correspondência mútua” teorizada por Kalinak (1992, 55). Para além disso, tanto uma como outra regem-se pela noção de procurar música “apropriada” para um contexto, alinhando-se nas mesmas funções da música enquanto elemento que asseguraria uma continuidade narrativa, apoiaria o ambiente ou emoção de uma sequência, indicaria uma época ou local, e passaria maioritariamente despercebida ao espectador.

Por fim, ambas se orientam pelo objetivo de responder à procura de indústrias audiovisuais, frequentemente prevendo as necessidades destas últimas. A antologia *Sam Fox Moving Picture Music*, numa secção dedicada à música para as “newsreels”, intitula uma peça de “Paris Fashions”, e outra ainda de “European Army Maneuvers” (um título compreensível dada a data de publicação da antologia, 1913). Mais de cem anos depois, o *site* da Cézame apresenta uma *playlist* chamada “Fashion Week”, e outra “US Elections”³⁷ – tal como a Audio Network, que propõe a *playlist* “Election Day”. Já em abril de 2017, no *site* de Cézame, a seleção “US Elections” surgia no fundo da página “Playlists”: o lugar de destaque que assumia em novembro de 2016 era agora concedido à *playlist* “Élections Présidentielles”,³⁸ dedicada às eleições presidenciais em França. As *playlists* de Cézame são assim mantidas atualizadas consoante os acontecimentos mais mediáticos do momento.

Comparando estes títulos de forma estrita, manobras de exércitos europeus e eleições americanas ou francesas não teriam propriamente parecenças entre si. No entanto, a motivação que lhes deu origem é a mesma: prevendo que um acontecimento da atualidade iria gerar um grande interesse mediático e ser o foco de vários produtos audiovisuais (noticiários, documentários, publicidade), foram criadas compilações de peças pré-existentes, especificamente com esses novos filmes em mente – mesmo que estes últimos não existissem ainda. Um exemplo particularmente revelador dessa prática é dado por Deaville, quando este se refere aos “pacotes” de música utilizados por canais televisivos para os seus noticiários: aquando da declaração de guerra dos E.U.A. ao Iraque, em 2003, dias *antes* dessa declaração, certos canais tinham já a postos coleções de música com títulos como “Liberation Iraq Music”. A par disso, companhias de *library music* tinham preparado,

³⁷ Retirado de <http://www.cezame-fle.co.uk/playlist/132595/us-election.html> a 29/12/2016.

³⁸ Retirado de <http://www.cezame-fle.com/playlist/136023/elections-presidentielles.html> a 29/04/2017.

meses antes, álbuns com uma sonoridade militar, prevendo já a possibilidade de uma guerra, e os numerosos noticiários que lhe seriam dedicados (*cf.* Deaville 2006).

Assim, estabelecer uma continuidade entre as compilações do cinema mudo e a *library music* é especialmente relevante se nos centrarmos nas práticas e preceitos que orientam os seus processos de produção e de categorização, e não necessariamente nas categorias em si que apresentam nos seus catálogos. É a preocupação de responder e até mesmo antever a procura das indústrias audiovisuais que orienta os tipos de categorias e elementos textuais³⁹ das faixas, bem como o modo como estas podem ser pesquisadas pelos utilizadores (dependendo do seu nível de formação musical). O mesmo se aplica à noção de facilidade e rapidez na consulta do catálogo, e de associações espontâneas entre música e narrativas – algo exemplificado bastante bem nas palavras chamativas da página “About Our Catalogue” do *site* da Audio Network: “Music. You know it’s right when you hear it” (Audio Network 2016d). São estas as afinidades mais marcantes entre a criação e utilização de compilações no cinema mudo, por um lado, e, por outro, a produção e seleção de *library music* atualmente, as quais serão exploradas em mais detalhe nos capítulos seguintes, com os casos específicos dos *sites* Audio Network e Cézame.

³⁹ Por “elementos textuais” refiro-me, ao longo desta investigação, especificamente aos textos verbais associados às faixas musicais, como os seus títulos, descrições e palavras-chave (e não a elementos sonoros, visuais, etc.).

2. Estudo de caso: o *site* Cézame

Irei, neste capítulo, centrar-me no *site* da companhia francesa de *library music* Cézame, focando especialmente o trabalho dos seus compositores e nos métodos e hábitos de categorização seguidos pelos seus consultores musicais. Como desenvolverei neste e no capítulo seguinte, o funcionamento da Cézame e da Audio Network é representativo das estratégias e preocupações das companhias de *library music*, nomeadamente, a sua relação incontornável com as indústrias e criadores audiovisuais para os quais produzem música. Os textos associados às faixas destes *sites* são especialmente reveladores da ligação desta produção musical com imaginários e narrativas cinematográficas e televisivas, algo já aparente nas interações entre consultores musicais e compositores aquando da encomenda de nova música.

Para além de explorar as indicações dadas aos compositores durante esse processo, irei igualmente debruçar-me sobre o distanciamento mútuo efetuado pelas companhias, ao procurarem evitar qualquer associação ao carácter desvalorizado da *library music*, sobretudo quando comparada a música dita “original” (composta para uma produção específica). Recorri, para tal, a entrevistas aprofundadas a oito compositores e a uma consultora musical da Cézame, bem como a uma análise dos diversos textos que organizam as faixas musicais neste *site*. As entrevistas, abertas e semidiretivas, foram realizadas entre agosto e novembro de 2016, por email, mensagens no *site* Facebook ou chamada de voz (programa Skype). Foi também entrevistado um consultor do ramo francês da Universal Publishing Production Music, algo que foi particularmente útil para ter um ponto de comparação entre duas companhias.

As diferentes definições de *library music*, na escassa literatura académica que a menciona, têm vários pontos em comum, apresentados como características marcantes deste tipo de produção musical. Em primeiro lugar, é destacado o facto de ser música pré-existente, passível de ser reutilizada várias vezes em programas variados. Geralmente são também apontadas as suas principais origens, relacionando-as com a procura de música por parte de estações de rádio e canais televisivos com orçamentos reduzidos, e referindo companhias pioneiras como as britânicas DeWolfe, KPM e Chappell (Donnelly 2002, 334; Deaville 2009, 614; Lanza 2004, 63). A sua quase omnipresença em programas televisivos

variados⁴⁰ é outro dos aspetos bastante realçados (Tagg 2007 [1980], 18), bem como o facto de a sua comercialização se dirigir a profissionais do audiovisual (e não, por exemplo, à venda em álbuns, exteriormente a filmes) (Leibovitz 2014). De facto, o lucro das companhias de *library music* advém não dos direitos da venda de discos ou de interpretações ao vivo, mas sim dos direitos de sincronização com produtos audiovisuais (Marshall 2015, 290; Wallis 2006, 293). A par destas facetas determinantes, certos autores referem também o seu carácter moldável e adaptável consoante as necessidades de um filme (Lanza 2004, 63), e o efeito de “colagem” e montagem que a sua utilização por vezes origina, com Mandell aludindo a um “patch-quilt motion picture sound” (Mandell 2002, 161).

O aspeto mais destacado, no entanto, é sem dúvida o das vantagens económicas que apresenta para produções com baixos orçamentos, trazendo também poucos riscos numa pós-produção com tempo limitado (Donnelly 2002, 339; Tagg 2007 [1980], 4; Stilwell 2011, 123; Van Elferen 2012, 76; Butler 2013, 170; Rodman 2010, 120). Assim, a *library music* permite o acesso a recursos que seriam de outro modo impossíveis de obter nestas produções, como por exemplo uma gravação de uma grande orquestra (Mandell 2002, 150). Torna-se pertinente apontar que, ao realçar constantemente esse motivo financeiro, estes autores acabam por posicionar a *library music* como uma segunda opção, uma alternativa que apenas é escolhida pela impossibilidade de encomendar música dita “original”. A desvalorização destas criações pré-existentes face a um conceito de música original, composta especificamente para um filme, leva frequentemente a uma visão negativa da utilização de *library music* como algo que seria de baixa qualidade – ou, mais precisamente, algo com um prestígio reduzido comparativamente à música original. Essa depreciação revela-se não apenas no meio dos próprios compositores de *library music*, como será explorado mais adiante, como também no contexto da criação de audiovisual, podendo ser encarada como “an indicator of genre, standardization and vulgarity” (Butler 2013, 171). Assim, deparamo-nos com profissionais do audiovisual que afirmam optar sempre por música original independentemente do custo, considerando-a mais eficaz do que *library music* e como o produto de um “compositor talentoso” (Zager 2003, 111) – sendo necessário ter em conta que tais escolhas apenas se poderão realizar junto de criadores com maior margem financeira.

⁴⁰ É também relevante notar que o hábito de recorrer a bases de gravações pré-existentes, sobretudo por questões financeiras, existe igualmente no caso de efeitos sonoros. Tal como na *library music*, existem inúmeras bases de ruídos destinados a serem usados em produções audiovisuais mais pequenas (Mamer 2009, 421).

Se as definições de *library music* são bastante semelhantes de autor para autor, os termos por estes usados, no entanto, não são de todo uniformes, numa inconstância terminológica que se verifica tanto em estudos académicos como entre as próprias companhias. Os termos *stock music* (Van Elferen 2012, 76; Donnelly 2002, 333), *library music* e *production music* são frequentemente usados como sinónimos, como sucede no *site* da Audio Network. Já *sites* como o da Cézame diferenciam-nos (mesmo que nem sempre), vendo-os como termos utilizados em diferentes épocas do século XX (Leibovitz 2014).⁴¹ No contexto francês a variedade de termos possíveis é igualmente ampla, surgindo, entre outros, *musique d'illustration*, *musique pour l'image*, ou *musique de librairie*.⁴² Ao longo das entrevistas realizadas a consultores musicais e compositores da Cézame, foi aparente que estes vários intervenientes, apesar de trabalharem e colaborarem na mesma companhia, usavam termos diferentes para se referirem ao mesmo tipo de produção musical – algo que, como será referido mais tarde, se revelava frequentemente relacionado com o estigma⁴³ presente em alguns dos termos. Por fim, certos autores optam por utilizar verbos referentes ao ato de editar um filme com *library music*, como *tracking* e *needledrop* (Donnelly 2002, 333; Scott 1990, 223; Stilwell 2002, 32). A proliferação de diferentes nomenclaturas possíveis dificulta a procura de informação sobre esta produção musical, sobretudo por, como já foi referido, estes termos poderem ou não ser considerados sinónimos e serem usados indistintamente.

Essa multiplicação de termos é apenas uma de várias particularidades que se verificavam já antes do surgimento dos *sites* de *library music*, os quais trouxeram, naturalmente, as suas próprias possibilidades e preocupações. Uma das mais destacadas é a presumida oportunidade que representa para um músico expor e vender as suas composições a um público de modo mais direto, sem a intervenção de uma companhia ou editora, idealizando-se assim uma produção musical mais “democratizada” (Hesmondhalgh

⁴¹ Segundo Leibovitz, o termo *library music* seria anterior ao de *production music*, tendo sido substituído por este último na década de 1980 (Leibovitz 2014). Contudo, colocar a questão desse modo pode levar à conclusão de que o termo *library music* estaria desatualizado e em desuso, o que não se verifica de todo atualmente aquando da consulta de *sites* e do contacto com os seus elementos.

⁴² Por exemplo, uma página do *site* de Cézame apresenta o seu catálogo tanto como “un catalogue de musique pour l'image” ou “un catalogue de musique d'illustration” como uma “librairie musicale” (Cézame 2016d).

⁴³ Uso aqui o termo “estigma” seguindo a aceção de Goffman: “The term stigma will be used to refer to an attribute that is deeply discrediting, but it should be seen that a language of relationships, not attributes, is really needed” (Goffman 1990 [1963], 12). Goffman menciona também o processo de socialização no qual um indivíduo estigmatizado incorpora o ponto de vista de um indivíduo considerado “normal” – algo interessante de se ter em conta a propósito da desacreditação mútua realizada pelas companhias de *library music* para se promoverem, relegando as companhias rivais ao baixo estatuto que o estigma lhes reserva.

2007, 3). Ecoando a posição de Hesmondhalgh (2010, 159) e Théberge (2015, 329), Marshall aponta porém que, na prática, são escassos os casos em que a internet permitiu a venda de música sem recurso a editoras ou outros intermediários tradicionais (Marshall 2015, 269), situação que também se aplica à maior parte dos *sites* de *library music*. Nardi, no contexto da *library music*, mostra uma oposição ainda mais clara a essa noção: “Believing that technology in itself will necessarily bring more democratization or freedom seems more than ever a naive assumption” (Nardi 2012, 82). Esta situação, aliás, tem paralelos curiosos na suposição dos anos 1930 de que meios como a rádio, televisão ou cinema trariam novas possibilidades de criação democrática (Negus 1006, 198). Desta suposição descrevem então Adorno e Horkheimer, vendo esses meios como estando totalmente enquadrados nos interesses comerciais de empresas privadas (*cf.* Adorno, Horkheimer 2006 [1944]).

De facto, apesar da transição das empresas de *library music* para a internet ter trazido mudanças significativas a nível do acesso e disseminação da sua música, as suas estruturas e lógicas de produção (a encomenda de música segundo categorias tipificadas para responder à procura de um mercado audiovisual)⁴⁴ mantiveram-se relativamente inalteradas. É certo que surgiram vários *sites* nos quais qualquer compositor pode comercializar a sua música. Mantêm-se, contudo, *sites* cuja equipa exerce um grande controlo sobre a música que comercializam, como é o caso de Cézame. Esse nível de controlo exercido pelos *sites* de *library music* pode, aliás, ser encarado como uma garantia da qualidade da sua música (em oposição aos *sites* que disponibilizam todas as peças recebidas, sem qualquer filtragem), algo que foi particularmente aparente na entrevista realizada a uma consultora musical de Cézame.

Um outro aspeto (a par da afirmação de Rose segundo a qual o surgimento da tecnologia mp3 impulsionou de imediato novos modos de limitar o seu uso em termos de direitos [Rose 2002, 316]) verifica-se nas lógicas de comercialização da *library music* através de *downloads* digitais: criam-se com esse fim negociações e princípios de *copyright* ainda mais complexos que os existentes anteriormente, com variações na sua implementação segundo diferentes leis internacionais e estruturas industriais (Marshall 2015, 287). Com o desaparecimento da venda de álbuns de *library music* em formato físico, os seus *sites* focam-se cada vez mais nos destinos mais prováveis para a sua música

⁴⁴ Como o refere Altman relativamente à estandardização do cinema e do seu acompanhamento musical, “Under a capitalist system, a mode of representation achieves reality only to the extent that it becomes a market for some other setor of the economy” (Altman 2004, 346).

(igualmente digitais e *online*), havendo secções inteiras das suas páginas FAQ (“frequently asked questions”) dedicadas ao esclarecimento de dúvidas sobre os direitos para o uso de música no *youtube* (Audio Network 2016f). A criação de novas estratégias para o controlo de direitos de sincronização no *youtube* relembra a afirmação de Marshall de que, longe de ser um conjunto de leis fixas e abstratas, o *copyright* é uma construção sujeita a negociações contínuas, moldado por práticas sociais e culturais existentes tanto quanto as molda a elas (Marshall 2015, 296). Para além disso, esta lógica central à comercialização de *library music*, constantemente sublinhada pelas suas empresas – que se dedicariam à venda de direitos para utilização de música em produtos audiovisuais, e não à venda de música isoladamente – aproxima-se do que Simon Frith aponta desde os anos 1980: que uma grande porção dos lucros das indústrias musicais decorre não da venda direta de música enquanto mercadoria, mas sim da cobrança de direitos para a sua utilização em variadíssimos produtos (cf. Frith 1987).

Todas estas particularidades, enfatizadas pela passagem da *library music* para o contexto da internet, sublinham o quão desajustado seria enquadrar as empresas de *library music* nos discursos mais habituais das indústrias musicais, marcados pelo receio de um afundamento coletivo devido à pirataria. Como o aponta Théberge, as transformações trazidas pelos processos de digitalização afetaram de modos diferentes os diversos setores industriais (Théberge 2015, 329). Essa é uma preocupação marcadamente ausente do meio da *library music*, dada a comercialização da sua música se dar numa lógica totalmente distinta: a venda dos direitos para a sua utilização em filmes, sem que haja qualquer interesse por parte de um público alargado em adquirir a música. Tal como ocorria com as compilações do cinema mudo (Wierzbicki 2009, 66), atualmente a *library music* destina-se sobretudo, como já referi, a profissionais e outros criadores de conteúdos audiovisuais. Leibovitz chega até a considerar que a crise do que é habitualmente entendido como “indústria musical”, com o declínio da venda de cds, levou algumas das maiores editoras musicais (como a Universal, Sony/ATV e Warner-Chappell) a virarem-se para a *library music*, vendo-a como um mercado vantajoso e até agora subestimado (Leibovitz 2014). Deaville (2006) menciona mesmo “a multimillion dollar industry” a propósito das companhias de *library music* que providenciam música para televisão, dada a produção constante para canais televisivos (Born 2000, 420). Este fator aponta a necessidade de nos distanciarmos do conceito de “indústria musical”, na linha Adorniana de “indústria da cultura” (ambos no singular), aproximando-nos da visão mais plural de “indústrias

musicais” (Negus 2006, 197; *cf.* Williamson, Cloonan 2007), adequada, aliás, à diversidade de situações surgidas com a comercialização de música na internet. A *library music* representa, de facto, a atividade de várias empresas, apesar de não se enquadrar nas preocupações mais referidas no contexto das indústrias musicais.

Por fim, a passagem da *library music* para a internet acentuou um lado global e transnacional que já lhe era bastante característico – para além de, segundo certos autores, ter fomentado a utilização crescente deste tipo de produção musical (Nardi 2012, 73). Já no caso das compilações do cinema mudo assistíamos a uma disseminação internacional de um acompanhamento musical estandardizado.⁴⁵ No contexto da internet, a quase irrelevância de fronteiras nacionais na distribuição de produtos culturais é notável (Wallis 2006, 290), e aplica-se sem dúvida à difusão de *library music*, não sendo de todo precisa uma “coerência” nacional entre a companhia que a produz, os compositores que para ela trabalham, e os seus clientes. Assim, a música de um compositor poderá ser categorizada e intitulada por um consultor musical, utilizada por um *youtuber*, e ouvida pelo espectador do vídeo, sem que nenhum desses agentes se encontre necessariamente no mesmo continente, quanto mais no mesmo país. Para além disso, como o aponta Palumbo-Liu (1997, 4), o surgimento das tecnologias digitais e da internet tornaram a circulação de produtos culturais muito menos previsível e controlável, tornando também menos claras as suas origens. É relevante apontar aqui que, mesmo num contexto marcado pela globalização, vários autores preferem centrar-se em locais específicos como foco de uma pesquisa etnográfica (Stokes 2004, 50). Contudo, no âmbito da *library music* atual, a conceção de “local” deve, creio, também passar pelo *site* ou empresa, mais do que por uma noção de espaço geográfico.

Esse carácter transnacional foi destacado, sobretudo, na entrevista a um compositor que trabalhou para a companhia Audio Jungle, relativamente a faixas musicais que tiveram destinos audiovisuais completamente inesperados, como será referido mais adiante. Com esta ampla circulação digital, um compositor de *library music* não terá, grande parte do tempo, qualquer ideia das possíveis utilizações da sua música – tal como o espectador de um vídeo com essa mesma música não terá qualquer noção de onde e de quem provém, dada a raridade com que surgem informações sobre a *library music* nos créditos de produções audiovisuais.⁴⁶ Tais aspetos desta produção musical, muitos deles moldados ou

⁴⁵ “Go to Paris and see a picture and the chances are much in favor of your hearing a Zamecnik number in the score. Go to London, Berlin, Melbourne or Moscow, and the same thing is likely to happen” (Gordon Whyte in Sauer 1999, 60).

⁴⁶ O documentário “Secrets d’Histoire: La Du Barry”, do canal France 2, é um de vários exemplos de produtos audiovisuais que utilizam música da Audio Network sem o referir nos créditos finais.

exacerbados pela sua atual presença *online*, refletiram-se nas entrevistas realizadas no âmbito da Cézame. As questões das entrevistas centraram-se nos modos como as faixas musicais são conceptualizadas para serem apresentadas no *site*, desde a indicação de influências específicas para a sua composição, à sua nomeação, descrição e categorização. Como será abordado mais tarde, de modo geral foi possível depreender das entrevistas uma vontade de afixar música “de qualidade”, contrapondo-se a uma ideia recorrente de música “enlatada” ou “ao metro”, algo que se relaciona diretamente com os diferentes termos empregues pelos entrevistados para se referirem à sua música para Cézame: todos se revelaram muito conscientes das conotações negativas de certas denominações, evitando-as deliberadamente.

Foi também manifesto o controlo e a seleção efetuada por Cézame sobre as peças encomendadas (ou que lhe eram propostas), contrariando a visão, já mencionada, de que a passagem de criações musicais para a internet daria origem a modos de produção mais “democráticos”. Foi antes marcante o modo como preocupações centrais a uma indústria orientam a atividade dos compositores com, por exemplo, a criação de álbuns para responder a procuras específicas. Ao longo das entrevistas era também claro que o facto da música de Cézame se destinar maioritariamente a indústrias audiovisuais condiciona a sua composição e apresentação no *site*, com a sua inclusão em *playlists* pensadas para temas que terão muita cobertura audiovisual (como a já referida “US Elections”).

2.1 Indicações e estratégias na criação musical para Cézame

A seleção de interlocutores para as entrevistas procurou abranger compositores especializados numa grande variedade de estilos musicais, desde a *synthwave* a uma escrita orquestral com fortes influências minimalistas. Apesar das sonoridades características de cada compositor serem marcadamente diferentes, as suas respostas mostraram vários pontos de contacto, no que tocava, por exemplo, às questões relativas à escolha dos títulos para as suas peças ou às categorizações.⁴⁷ O guião das entrevistas estruturou-se, principalmente, em torno dos seguintes pontos: os processos de organização das faixas musicais segundo as categorias do *site*, as instruções dadas pela equipa musical de Cézame e as estratégias

⁴⁷ Isto vai de encontro à afirmação de Leibovitz (2014) de que a *library music* não é um *gênero* musical específico, mas sim todo um campo de criação, agregando virtualmente qualquer sonoridade suscetível de ser usada numa produção audiovisual (algo que relembra, aliás, o que sucede com a música “original” para cinema). Daí estes compositores terem experiências de produção de *library music* muito próximas, mesmo quando os seus estilos são totalmente distintos.

seguidas pelos compositores para adequar as suas peças a um tema ou categoria, a escolha dos elementos textuais das faixas, e, por fim, a utilização de diferentes denominações possíveis (sendo necessário apontar que vários destes entrevistados franceses recorrem por vezes a termos ingleses como *production music*). A análise de conteúdo orientou-se por esses mesmos tópicos, de modo a poder relacionar as perspetivas de diferentes entrevistados relativamente a uma mesma questão.

A companhia é constituída principalmente por: diretores artísticos especializados em diferentes géneros musicais; gestores de questões de direitos de autor; técnicos informáticos que mantêm o *site* em funcionamento; cargos de “artistas e repertório”, ou A&R (existentes igualmente em discográficas exteriores à *library music*, para, entre outros, estabelecer contacto com novos artistas); e consultores musicais, responsáveis por aconselhar profissionais do audiovisual que procuram música para um projeto. À data desta investigação, cinco destes vários elementos da companhia constituíam uma equipa encarregada da categorização ou “indexação” das faixas, como será referido adiante a propósito da entrevista a uma das consultoras musicais. De facto, as tarefas desta última não se limitavam à consultoria: para além de participar na indexação, era ela também a responsável pela criação das *playlists* do *site*.

Na sua maior parte, as peças dos compositores entrevistados foram encomendadas pela Cézame para um álbum ou tema específico. Em alguns casos, no entanto, eram peças pré-existentes que os próprios compositores submeteram à aprovação da companhia. Como o resumem o par de compositores “Benjamin” e “Samuel”,⁴⁸ para cada um dos seus álbuns a equipa de Cézame contacta compositores específicos, podendo estes, para além de comporem novas peças, propor algumas já existentes – que poderão ser rejeitadas, por, por exemplo, se considerar que não se adequam ao tema do álbum.⁴⁹ Estes dois entrevistados acrescentam que o objetivo dessas encomendas temáticas aos compositores seria o de os fazer “responder a códigos musicais”⁵⁰ (“Benjamin” e “Samuel” 2016). “Benjamin” e “Samuel” são os únicos a expor essa ideia de modo tão direto e pragmático, assumindo o processo de composição como um estabelecimento de correspondências e associações entre

⁴⁸ Alguns entrevistados preferiram manter-se anónimos; assim, por questões de coerência, todos os nomes de entrevistados aqui usados são pseudónimos.

⁴⁹ Outro possível motivo para uma rejeição da parte de Cézame é indicado por “Laurent”: quando propôs à companhia um cd que acabava de lançar em colaboração com outro músico, a proposta foi rejeitada por o projeto não ser considerado “suficientemente ilustrativo” (sugerindo uma preocupação constante com a sua eficácia em produtos audiovisuais) e por incompatibilidades jurídicas com a editora do cd.

⁵⁰ Todos os extratos de entrevistas foram traduzidos por mim a partir do francês ou do inglês (no caso das entrevistas no âmbito da Audio Network, no capítulo seguinte).

a sua música e um imaginário audiovisual decorrente do tema do álbum. No entanto, em todas as entrevistas ficou claro que a equipa de Cézame lança junto dos compositores uma série de diretrizes para que estes procurem ir ao encontro do álbum e categoria nos quais a sua música será inserida. Estas indicações podem ser de nível tímbrico ou de estilo musical: por exemplo, relativamente ao álbum “Acoustic Machines”,⁵¹ “Muriel” refere as instruções de compor peças “repetitivas” e “rítmicas”, usando percussões de altura definida ou instrumentos de tecla. No entanto, a mesma compositora aponta que, no caso de outros álbuns (“Gardens” e “Think Green”), as diretrizes da companhia foram muito gerais, referindo, por exemplo, um “ambiente doce” (“Muriel” 2016).

Essa indicação de conceitos relativamente vagos assume uma importância tão central quanto a de instruções mais precisas sobre características sonoras, e foi dos aspetos mais mencionados pelos compositores. Assim, o álbum “Wild Landscapes”⁵² surgiu dos temas “aventuras” e “viagem” (“Laurent” 2016), sem que houvesse muitas mais instruções dadas aos seus compositores; para “Phantasmagoria”,⁵³ foi pedido um “registo onírico, maravilhoso ou inquietante” (“Thierry” 2016); e para “Enterprise on the Move”,⁵⁴ para além de uma especificação dos timbres e de um estilo repetitivo, foram pedidas músicas simultaneamente “positivas, aéreas e no estilo ‘empresarial’”, apesar do seu compositor, “Charles”, não explicitar o que deveria ser entendido por um estilo “empresarial”. Os temas de certos álbuns,⁵⁵ definidos pela companhia, poderiam ser tão gerais quanto “a ciência” (“Science in Motion”) ou “a fragilidade” (“Fragile”). Para “The Sound of Excellence”,⁵⁶ “Nicholas” propôs uma peça pré-existente, composta “sem pensar num ‘tema’ específico”, que Cézame considerou adequada para inserir nesse álbum (“Nicholas” 2016). Foi portanto Cézame, e não o compositor, que determinou a categorização da peça, associando-a, através das suas palavras-chave, a conceitos como “positivo”, “unificador”, “neo-clássico” e “inspirador” – todos adjetivos que surgem de forma recorrente nos álbuns e *playlists* pensados para vídeos promocionais de empresas. O mesmo aconteceu com uma faixa pré-existente de “Benjamin” e “Samuel”, inspirada de “160 BPM” de Hans Zimmer (do filme

⁵¹ Retirado de <http://www.cezame-fle.com/disques/258/machines-acoustiques1.html> a 29/12/2016.

⁵² Retirado de <http://www.cezame-fle.com/disques/489/wild-landscapes.html> a 29/12/2016.

⁵³ Retirado de <http://www.cezame-fle.com/disques/1623/phantasmagoria.html> a 29/12/2016.

⁵⁴ Retirado de <http://www.cezame-fle.co.uk/releases/1241/enterprise-on-the-move.html> a 29/12/2016.

⁵⁵ Os álbuns de Cézame têm, de modo geral, entre uma a duas dezenas de faixas, cada uma tendo, em média, uma duração de cerca de três minutos. Para além disso, são incluídas versões mais curtas das faixas (com durações variáveis, entre dez segundos e um minuto), para a sua utilização em diversas situações audiovisuais, como uma transição entre sequências. Mesmo após a criação de um álbum, poder-lhe-ão ser acrescentadas novas faixas posteriormente, indiciando a importância que os álbuns assumem na organização temática da música desta companhia.

⁵⁶ Retirado de <http://www.cezame-fle.com/disques/1711/the-sound-of-excellence.html> a 29/12/2016.

Angels & Demons), e só mais tarde incluída por Cézame no álbum “Nu Corporate”⁵⁷ (não tendo sido “Benjamin” e “Samuel”, portanto, quem associou a faixa a um imaginário “empreendedor”).


De facto, quando convidados a falar sobre as suas peças para determinados álbuns, grande parte dos entrevistados não focou aspetos musicais específicos da sua composição. Preferiam, antes, referir os conceitos e adjetivos tidos em mente aquando da composição, e que se iriam refletir de algum modo na categorização, descrição ou palavras-chave da faixa, mesmo que não diretamente. Por exemplo, as faixas de “Thierry” para “Phantasmagoria” foram etiquetadas com conceitos como “feérico”, “sonhador”, “interrogativo”, “fantástico”, remetendo assim para o registo “onírico e inquietante” que o compositor afirmou ter-lhe sido pedido. Para além de cordas friccionadas e piano, na instrumentação das faixas destaca-se um uso de celesta, coro e *mark tree*, posicionando-se perfeitamente nas convenções tímbricas cinematográficas para narrativas de fantasia ou magia. Como vários outros entrevistados (à exceção de “Muriel”, que mencionou bastante técnicas concretas, como a sobreposição de sonoridades e a criação de movimentos cíclicos), “Thierry” ficou-se sobretudo pela menção dos imaginários e conceitos em torno dos quais trabalhou, vendo-os como suficientemente evidentes para caracterizar as suas peças. Nas entrevistas de Tagg a consultores musicais de *library music* verificamos situações semelhantes, sendo que grande parte das instruções dadas aos compositores consistem em analogias visuais (Tagg 2007 [1980], 8). Na mesma linha, John Keltonic, compositor para documentários, afirma numa entrevista que um realizador não precisaria de “ser um perito sobre música”, esperando dele “adjetivos emocionais e descritivos” e não “uma solução musical” (Ginsberg 2014).

Quando, em questões sobre referências musicais concretas para as suas peças,⁵⁸ foram interrogados sobre a possibilidade de terem tido influências de outra *library music*, nenhum dos compositores respondeu afirmativamente, referindo, em vez disso, influências de bandas sonoras específicas. “Alexandre” deixa bem claro: “Não, não me influencio a partir de outros compositores de [*library music*]”, acrescentando mais tarde que um compositor de música de filmes não seria, “em nenhum caso, seja qual for a sua notoriedade ou talento, um verdadeiro compositor (salvo raras exceções)” (“Alexandre” 2016) – uma

⁵⁷ Retirado de <http://www.cezame-fle.co.uk/releases/1705/nu-corporate.html> a 29/12/2016.

⁵⁸ O meu principal interesse ao colocar uma questão sobre possíveis referências musicais para determinadas peças não se deveu a um interesse em “identificar” as influências dos compositores, mas sim em perceber o que estes considerariam relevante mencionar, e até que ponto outras peças de *library music* surgiriam nas suas respostas (estiveram, pelo contrário, totalmente ausentes delas).

afirmação particularmente intrigante dado que a principal atividade profissional do próprio “Alexandre” é, precisamente, a composição para audiovisual. É interessante verificar que nenhum dos entrevistados admitiu a hipótese de ser influenciado por, ou mesmo ouvir, outra *library music* – no caso de “Alexandre”, aliás, a sua resposta negativa é dada como algo que seria bastante expectável. E, no entanto, não devem ser muitos os campos⁵⁹ de produção artística nos quais é tão veementemente negada, ou simplesmente ignorada, uma possível influência de outras obras ou criadores do mesmo campo – sendo este mais um caso de distanciamento que os agentes no meio da *library music* efetuam entre eles.































	album	title	alt.	duration	compo/artist	description	keywords	
  		A Winner's Game [CEZ4223 - 1]	1 ✓	2'19	Philippe Briand, Gabriel Saban	Corporate. Powerful & determined. Symphony orchestra & timpani.	neo-classical musique, confident, corporate convention, driving, corporate video	  
  		Excellence at Heart [CEZ4223 - 2]	0	2'44	Grégo Casadesus, Gregory Cotti	Corporate. Exhilarating & positive. String orchestra, piano & snare @ 1'19.	corporate convention, corporate video, neo-classical musique, string orchestra, confident	  
  		Corporate Wonderland [CEZ4223 - 3]	0	2'09	Baptiste Thiry	Corporate Pop. Exhilarating & moving. Constant progression. Piano, strings, rhythm & electric guitar @ [...]	corporate convention, uplifting, corporate video, driving, unifying	  
  		In Charge of Change [CEZ4223 - 4]	0	2'33	Philippe Briand, Gabriel Saban	Corporate Pop. Accentuated & positive. Constant progression. Strings, electronics & rhythm.	corporate convention, corporate video, triumphant, driving, uplifting	  

Figura 3 – Faixas do álbum “Nu Corporate”, captura de ecrã do site Cézame

É possível que este desinteresse em ouvir outra *library music* – ou relutância em admitir que poderá ser uma influência⁶⁰ – se deva, em parte, ao estigma que ainda a

⁵⁹ Uso aqui a noção de “campo” na linha de pensamento de Bourdieu (1994; Hesmondhalgh 2006, 212). Podemos considerar um “campo” de produção de *library music* no sentido em que este tem uma especificidade e autonomia própria que moldam as relações de poder entre os seus agentes, assim como as interações com os agentes de outros campos. É essencial ter em conta o estigma e baixo capital simbólico associados a esta produção musical, dado que condicionam profundamente os discursos e lutas de poder entre todos estes agentes, bem como o afastamento mútuo que as suas companhias procuram assegurar entre si.

⁶⁰ No entanto, não surpreendentemente, as influências e contactos entre peças de *library music* não deixam de ocorrer. Um exemplo curioso é o da *playlist* proposta pela Universal Publishing Production Music, “Inspired by – The Great British Bake Off” (Retirado de <http://www.unipppm.co.uk/#!/themed-playlists.aspx?playlistId=1721> a 16/12/2016). A *playlist* é uma compilação de peças reminiscentes da

permeia, e que já não é de todo tão marcante no caso da música para cinema (apesar de persistirem visões como a de “Alexandre”), sendo esta frequentemente referida como uma influência por estes compositores. Para além disso, atualmente é dada uma grande atenção mediática e comercial à música “original” para cinema, tornando o conceito de “inaudibilidade”⁶¹ de Gorbman (cf. 1987) cada vez mais desadequado a este caso. Esse termo é agora particularmente apropriado, em contrapartida, no caso da *library music*, não havendo interesse manifesto em reencontrá-la para lá dos filmes em que é usada (ou, aliás, qualquer hipótese de o fazer, dado raramente existirem informações sobre o seu título, compositor ou proveniência). É-nos assim lembrado o facto de a música destes *sites* não ser de forma alguma pensada para ser ouvida isoladamente, separada dos filmes nos quais acabará por ser usada, e que mesmo os compositores trabalhando neste meio não têm interesse em fazê-lo.

Foram portanto apontadas, como referências, a música de filmes de compositores “estabelecidos”, como Philip Glass, Michael Nyman, Thomas Newman, Gustavo Santaolalla, Hans Zimmer, ou ainda “os mestres de músicas de filmes de Hollywood” (“Thierry” 2016). É importante realçar, aliás, que as próprias categorias dos *sites* de *library music* tanto refletem como reforçam convenções narrativas do cinema *mainstream*. A par dessas influências cinematográficas, é interessante destacar a afirmação de “Nicholas” de que, para o álbum “Science in Motion”, teria composto as suas peças “imaginando como poderia soar a música de documentários científicos”, procurando assim evocar conceitos tão gerais quanto “ficção científica”, “mistério”, “o espaço”, “visões microscópicas”, “a evolução” (“Nicholas” 2016). “Nicholas” acrescenta que, com o seu colega “Marcel”, “pudemos imaginar cenas de documentários nas nossas mentes, e tentámos fazer uma música que conviesse a isso”. Com esse comentário podemos relacionar as palavras de “Benjamin” e “Samuel”:

(...) o princípio de composição [para *library music*] é exatamente o mesmo que para qualquer música para audiovisual, como num filme. A única diferença é que em vez de termos um suporte visual já dado, devemos imaginá-lo para corresponder aos códigos! (“Benjamin” e “Samuel” 2016)

música usada no programa – que é, ela própria, *library music* (identifiquei grande parte das faixas da primeira temporada como sendo de Paul Mottram, da Audio Network).

⁶¹ A “inaudibilidade” teorizada por Gorbman (1987, 76) refere-se à ideia de que a música não-diegética no cinema *mainstream* de Hollywood não seria apreendida de forma consciente pelo espectador, devido, em parte, à sua subordinação a uma narrativa.

Assim, para se adequarem aos temas destes álbuns – que já constituem, por si só, uma categorização da música no *site* – estes compositores apoiam-se em imagens visuais por eles inventadas, como no caso dos documentários imaginários de “Nicholas”. Estas respostas põem em causa a aceção de Donnelly sobre *library music*: “It is unlike the overwhelming majority of context-specific feature film music, and is usually written blind, without seeing any images” (Donnelly 2002, 333 – 334).⁶² Apesar do autor se referir aqui a imagens concretas, já existentes, é importante realçar que o facto desta música não ser pensada para um filme específico não implica de todo que seja escrita de forma “cega”, “sem ver imagens”. Tudo no contexto que envolve a sua produção evoca aspetos visuais de modo incontornável, seja anteriormente à sua composição (com os álbuns aos quais se destina e as instruções dadas pela equipa de Cézame) ou posteriormente (com os títulos, descrições, palavras-chave, ou *playlists* nas quais poderá ser incluída). Mesmo algumas peças que não foram encomendadas por Cézame foram compostas tendo em mente determinadas músicas de filmes, elas próprias indissociáveis das imagens com as quais surgem.

Entrando numa certa contradição, Donnelly afirma mais tarde que “música ambiente” (como a de Brian Eno) seria passível de ser utilizada num filme enquanto *library music*, por ser “image-friendly-music” (Donnelly 2002, 337), apesar de também não ser composta para imagens específicas. Essa noção de música que seria “image-friendly” é central nos discursos em torno da *library music*: “Anne”, uma consultora musical de Cézame, sublinha numa entrevista que a principal diferença entre esta e a “música comercial”⁶³ (para além do seu preço) seria o seu destino, ou seja, o facto de se destinar ao audiovisual, acrescentando, “um compositor não compõe da mesma forma quando faz *musique de librairie* e quando faz música comercial” (“Anne” 2016). Na mesma linha, o *site* francês da UNIPPM afirma que a vocação da “*librairie musicale*” (dando também como

⁶² Donnelly acaba por se contradizer um pouco: “Rather than simply being a cog in a mechanism, soundtracks are able, to a degree, to become autonomous without explicit moving images but through the implication of accompanying visuals” (Donnelly 2013, 358); é precisamente a essa evocação de imagens (que não existem necessariamente) que me refiro mais adiante.

⁶³ “Música comercial” (“*musique du commerce*”) foi o termo usado nesta entrevista para indicar o que em inglês seria denominado de *popular music* – portanto, música que não é concebida, à partida, para ser usada em audiovisual (apesar de mesmo isso ser possivelmente discutível, como irei referir). O termo “*musique du commerce*” para contrapor a “*musique de librairie*” é sem dúvida longe de ser ideal, dado esta última não estar de modo algum menos embrenhada em lógicas e preocupações “comerciais”. Contudo, esta utilização de “música comercial” para a distinguir de *library music* é também usada no contexto da Audio Network e de manuais de edição musical (Gammons 2011, 107).

sinónimo *production music*)⁶⁴ é fornecer soluções musicais aos profissionais do audiovisual, “propondo um serviço totalmente adaptado às suas necessidades” (UNIPPM 2016). No entanto, nunca é realmente explicitado o que seria entendido por música “image-friendly”, ou “adaptada às necessidades” do audiovisual – ficando subentendido, ao efetuar essa distinção, que outra música não seria tão “adequada” para imagens. É possível que se esteja aqui a referir a questões de duração e estrutura, procurando-se peças curtas que se prestem facilmente a ser adaptadas consoante as sequências audiovisuais (com repetições, cortes, etc.). Segundo as palavras de “Thierry”, por exemplo, as peças de *library music* “devem ter uma estrutura adaptada ao audiovisual (introdução, desenvolvimento, clímax...)” (“Thierry” 2016).

Contudo, que outros aspetos tornariam uma peça “adequada a imagens”, para além desses elementos estruturais? É possível que essa ideia advenha também do facto da *library music* aderir de modo marcante e consciente a convenções musicais do audiovisual (como acontece, por exemplo, com as faixas de “Thierry” para “Phantasmagoria”). Seria assim “adequada a imagens” pela sua intertextualidade e forte potencial de alusão a relações música/imagem já realizadas em inúmeras criações audiovisuais. Para Sanchez, a eficácia do que o autor qualifica de “fórmulas musicais” no contexto do cinema deve-se à consistência com que são usadas, conferindo-lhes assim “the ability (...) to build intertextual links and to work as an aural memory of recurrent narrative moments” (Sanchez 2014, 36). Mantém-se porém a relevância de problematizar esta noção de uma música “image-friendly” – em oposição a outra que não o seria – e de questionar até que ponto não será, ainda, um eco da conceção oitocentista de “música absoluta”, supostamente isolada de qualquer contexto visual. Essa divisão parece ainda mais desapropriada para a produção musical atual: mesmo a “música comercial”, que “Anne” contrapõe à *library music* por não se destinar, em princípio, a imagens, é geralmente apresentada com, por exemplo, *videoclips*. A *library music* é um meio particularmente fértil para problematizar essa distinção binária (e um tanto artificial atualmente) entre música com ou sem um elemento visual: o seu é um caso invulgar de música para imagens, sem imagens.

É oportuno estabelecer aqui um paralelo com o que “Thierry” considera ser um dos motivos pelos quais a *library music* é usada:

⁶⁴ Este é apenas um exemplo do quão fluida é a utilização dos diversos termos possíveis num mesmo contexto, oscilando não só entre os vários sinónimos como também entre línguas diferentes.

Hoje em dia muitas produções importantes (publicidade, longas metragens, documentários prestigiados) vêm buscar as suas músicas a um arquivo [librairie], pois essas músicas já estão escritas, produzidas, e permitem aos realizadores ter uma percepção imediata do resultado sobre as suas imagens, o que não é o caso no contexto de músicas em *demo* (com as quais é preciso imaginar o seu resultado uma vez gravadas por instrumentos verdadeiros). (“Thierry” 2016)

Como será explorado, é muito difundida a visão de que uma das vantagens da *library music* seria, precisamente, a de “poupar” ao máximo aos criadores audiovisuais a necessidade de refletirem e discursarem sobre a música que procuram (sendo também necessário apontar que estas ferramentas poupam tempo precioso às indústrias audiovisuais). Nesta ótica, se os compositores de *library music* têm de imaginar imagens ainda não filmadas, é para que os realizadores e montadores não tenham de imaginar música ainda não composta.

“Anne”, consultora musical que participa na indexação das faixas e que é responsável pelas *playlists* do *site*, menciona as transformações que se deram nas editoras musicais francesas com a transição da venda de partituras para a venda de gravações ao longo do século XX. Nesse sentido, afirma: “Agora, a forma que temos de fazer viver as obras dos compositores é precisamente colocá-las em todo o tipo de obras audiovisuais” (“Anne” 2016). Não é portanto inesperado que a produção de *library music* procure corresponder ao máximo à procura das indústrias audiovisuais, como foi referido no primeiro capítulo. Como indica “Thierry”, os álbuns são lançados “para responder a uma procura específica,⁶⁵ para a qual não há músicas suficientes ou nenhuma no catálogo” (“Thierry” 2016). Daí a abundância de álbuns ou *playlists* com títulos como “Innovation”, “Enterprise on the Move”, “Nu Corporate”, “Motivation & Inspiration”, pensados para vídeos promocionais de empresas, dado estes se contarem entre as produções nas quais mais se recorre a *library music*. Aliada a essa preocupação dá-se uma produção acelerada de álbuns, tentando manter o catálogo do *site* bem abastecido de músicas mais suscetíveis de interessar produtores do audiovisual. No contexto dessa renovação constante, não é de surpreender a afirmação de “Denis”: “Sempre fui um compositor ultra produtivo, o que terá certamente atraído [a equipa de Cézame]” (“Denis” 2016).

“Anne” confirma que os seus principais clientes são, sobretudo, profissionais do audiovisual. De modo a dar a conhecer os serviços de Cézame, uma equipa do *site* contacta clientes que poderão estar interessados em pedir conselhos musicais para filmes específicos.

⁶⁵ O mesmo transparece na entrevista de “Anne”, quando esta refere: “por exemplo, dizemo-nos, vai haver muita procura por rap ao estilo dos anos 90”; a equipa partiria daí para contratar um compositor que pudesse trabalhar nesse sentido.

Após esse contacto inicial, “é a notoriedade e o passa-palavra” que contribui para que a companhia seja conhecida no meio da produção audiovisual.⁶⁶ “Anne” refere os principais meios que os clientes têm de encontrar música para o seu projeto: com sugestões musicais enviadas por Cézame (em, por exemplo, chaves *usb*), ou através do sistema de categorização do *site*. O facto de, regra geral, os clientes não terem uma educação musical formal leva à visão prevalente de que não saberiam como descrever ou falar sobre a música que procuram. Aliada a isso está também a noção de que a escolha e aplicação de música pré-existente num filme seria baseada na intuição dos montadores.⁶⁷ Estas questões relacionam-se diretamente com os sistemas de categorização e organização de música em *playlists*, por serem pensados, precisamente, para esses clientes. Segundo “Anne”, as *playlists* são criadas para clientes que não saberiam que palavras escrever no motor de busca, propondo assim um conjunto de músicas já selecionadas por Cézame de acordo com certos temas. Para além do caso específico de Cézame, encontramos inúmeras referências a esta situação: por exemplo, para Donnelly, uma das vantagens da utilização de *library music* seria o facto de “no specialized musical knowledge is required to furnish the images with music” (Donnelly 2002, 334).

A perspetiva segundo a qual um cliente de *library music* não seria capaz de verbalizar que música pretende encontrar é recorrente nas entrevistas realizadas por Tagg, surgindo em diferentes companhias, como a Boosey & Hawkes – “they don’t have words to specify what music they’re looking for” (Tagg 2007 [1980], 49) ou a Bruton Music – “we don’t really talk musically, purely because the composer is the musician and presumably knows much better than we do” (*idem*, 28), ou ainda “you’ve got a non-musical producer or diretor who (...) doesn’t know how to explain what he hears or sees” (*idem*, 21). Essa visão problemática de uma impossibilidade de descrever uma peça musical, é aliás, aplicada não só a realizadores como também a compositores (Zager 2003, 55; Morricone 2003, 799). É a propósito disso que Karlin e Wright citam o compositor Mark Mancina:

⁶⁶ “Anne” refere igualmente que é feito um grande trabalho de referenciamento no motor de busca Google, para que Cézame surja nos resultados de pesquisa por *library music* – o que é interessante de contrapor à visão frequente (e um tanto ingénuo) de que a internet teria trazido novas possibilidades de produção musical sem intermediários.

⁶⁷ “Although the selection of background music seems to be based mainly on the intuition of the editorial staff (who are usually non-experts in film music), the resulting combinations of music and film are surprisingly persuasive. In general, editors use preexisting but widely unknown music as well as composed music” (Kopiez, Platz, Wolf 2013, 310). Com “música pré-existente mas largamente desconhecida”, os autores referem-se sem dúvida a *library music*. Contudo, o uso do termo “composed music” para a contrapor a música “original” é altamente contestável.

Mark Mancina expresses the frustration of many composers who try to discuss their ideas with the filmmakers. “It’s always the old cliché, that the composer can say to the diretor, ‘What do you want to feel? How do you want to feel? What do you want from the music here?’ But when you ask a diretor that, there’s only a limited amount of words that they generally will say – ‘Momentum’, or ‘Emotion’, or ‘Drive’ – and what do those things mean? They can mean different things.” (Karlin, Wright 2004, 9)

Assim, os consultores musicais dos *sites* de *library music* surgem como intermediários entre agentes vistos como incapazes de comunicar ou se expressar sobre a música que procuram. É importante neste ponto lembrar a perspectiva de certos musicólogos, segundos os quais o discurso sobre música seria algo reservado apenas a peritos (*cf.* Small 1998; Tagg 2006; Kassabian 2001), desencorajando qualquer tipo de comunicação sobre peças musicais e atribuindo-lhes um estatuto silenciador de transcendência. Para além disso, segundo Tagg, “we are not trained to reflect upon or criticize musically mediated ideology” (Tagg 2006, 169), algo que já não se aplicaria, pelo menos de modo tão gritante, a meios visuais ou verbais. As várias alusões a clientes de *library music* com dificuldades em falar sobre a música para o seu projeto corroboram a afirmação de Kassabian de que “Because music has been claimed by an expert discourse, people feel unauthorized to talk about it” (Kassabian 2001, 9). De facto, não se trata apenas de uma sensação de incapacidade comunicativa da parte dos clientes, mas também de uma ideia de que não estariam autorizados a fazê-lo – “the composer is the musician and presumably knows much better than we do”.⁶⁸

Porém, deparamo-nos aqui com uma contradição fundamental. Segundo esta perspectiva dominante, os *sites* de *library music* seriam uma boa opção para estes produtores de audiovisual, intimidados pela necessidade de falarem sobre, e escolherem, música: com as suas categorizações e sistemas de indexação, ou ainda as *playlists* com seleções temáticas de faixas, a tarefa de descrever ou adjectivar peças musicais ser-lhes-ia poupada.⁶⁹ E, no entanto, no próprio processo de consulta e utilização de *library music*, estão já a expressar-se sobre que música procuram, a caracterizá-la, distingui-la de outras, atribuir-lhe significados: ao escolher uma faixa de entre as várias sugestões de um consultor musical, ao adicioná-la e editá-la em torno de uma sequência do seu filme, e, antes de mais, ao saber

⁶⁸ Esse “desconforto comunicativo” acaba por se refletir também em compositores, como vemos no caso de Morricone: “Lorsqu’on m’a demandé d’écrire un article sur mon expérience de compositeur de musique de film, je me suis d’abord senti un peu mal à l’aise. Le métier de compositeur consiste à composer, pas à écrire” (Morricone 2003, 795).

⁶⁹ Essa noção é particularmente evidente numa das entrevistas de Tagg já citadas, em relação ao realizador ou produtor “não-musical” que não saberia como explicar o que procura: “So what he does instead is to go to a stock music library and say, for example, ‘I’m looking for music for this new current affairs programme – I don’t know what I want but I will if I hear it’” (Tagg 2007 [1980], 21).

que palavras escrever no motor de busca do *site*, ou que categorias e *playlists* consultar. O modo como é descrita a suposta “inaptidão” destes clientes para comunicarem sobre música coloca-os, de certa forma, numa posição passiva e acrítica, de simples receção dos conselhos dos consultores musicais, ou de aceitação da classificação de músicas feita pelo *site*. Contudo, nada implica que um cliente, ao deparar-se com, por exemplo, a categoria “Psychotique” em Cézame (uma subdivisão de “Drama”) concorde com a classificação das peças nela contida. Do mesmo modo, o facto de uma faixa estar caracterizada com palavras-chave como “swashbuckler” ou “road movie” não garante de modo algum que um cliente a use nesse tipo de produções. Apesar das várias utilizações e relacionamentos possíveis com estas faixas musicais, mantém-se a ideia redutora de que os clientes seriam musicalmente “inaptos” e “analfabetos”, situação à qual se aplica de modo muito pertinente o comentário de Kassabian: “Most people imagine that they cannot say anything about music, in spite of regular practices of buying, listening to, and often producing music” (Kassabian 2001, 10).

2.2 Playlists, textos e categorização das faixas

Em todos estes processos, os aspetos textuais das faixas surgem como elementos essenciais na sua seleção e orientação pelo *site*. As respostas dos compositores entrevistados são unânimes: todos afirmam que a escolha dos títulos, descrições e palavras-chave fica a cargo de uma equipa de Cézame. “Thierry” vê esse processo como uma procura de títulos “apropriados” e palavras “evocadoras” por parte da equipa. Uns, como “Benjamin” e “Samuel”, intitulam as faixas que enviam à companhia, apesar de, segundo estes compositores, Cézame lhes aplicar sempre títulos diferentes; já outros, como “Alexandre” e “Denis”, não têm qualquer interesse em pensar em títulos para as suas peças. Assim, “Denis” envia as suas faixas à equipa identificadas apenas como “track01”, etc., enquanto “Alexandre” comenta categoricamente: “Isso [a escolha dos textos] não me interessa. É preciso pôr as coisas no seu sítio, são títulos descritivos” (“Alexandre” 2016). Apesar destes textos serem determinantes para a apresentação das faixas no *site*, e intimamente ligados à sua categorização, “Alexandre” encara-os apenas como etiquetas que precisariam de ser dadas por uma simples questão de organização.

Se “Laurent”, como todos os outros compositores, diz que esse trabalho fica “inteiramente a cargo da equipa de Cézame”, já uma consultora musical do *site* apresenta

uma visão mais subtil, afirmando que “é um trabalho com os compositores também, claro, têm a sua palavra a dizer” (“Anne” 2016). “Anne” procura enfatizar o facto destas decisões não estarem totalmente fora do controlo do compositor, como que para evitar uma possível visão autoritária de Cézame. No entanto, todos os entrevistados encararam este processo como sendo levado a cabo exclusivamente pela companhia, e nenhum deles manifestou qualquer desconforto com isso, ou, aliás, qualquer interesse em estar envolvido nas decisões com mais profundidade. A equipa do *site* surge assim, mais uma vez, numa posição privilegiada e de autoridade para nomear, descrever e classificar as peças, como uma espécie de “mediadora de significado” entre os compositores e os profissionais do audiovisual.

Estes títulos, descrições e palavras-chave – bem como as palavras usadas como categorias – consistem, no fundo, naquilo que Genette classificaria de paratextos no seu modelo de transtextualidade.⁷⁰ Nesse sentido, encontramos também a aplicação que Lacasse faz destes conceitos ao domínio da música gravada, com a ideia de transfonografia. Para o autor, a parafonografia, tratando-se dos “elementos gráficos ou verbais que rodeiam as gravações”, é necessariamente extrafonográfica (Lacasse 2008, 20), o que não diminui o seu impacto na relação que teremos com o que Lacasse chama de fonogramas. De facto, Ferreira de Castro aponta que a paratextualidade será necessariamente “intermedial” quando aplicada à música, o que, contudo, não a torna de todo menos relevante, providenciando “a focus for musical signification” (Castro 2015a, 90). Como menciona Allen, para Genette, o mais importante aspeto da paratextualidade seria o de garantir que um texto (neste caso, uma peça musical) teria um destino consistente com a intenção do autor (Allen 2000, 107; Genette 1982), indicando como deveria (ou não) ser interpretado, a quem se dirige, e com que propósito, orientando assim a perceção que um público terá de uma obra. Esta preocupação com a “intenção” do autor liga-se à diferença entre paratextos autográficos (vindos do autor) e alográficos (vindos de outra pessoa, como um editor). A vontade de diferenciar estas autoridades reflete-se, por exemplo, na distinção realizada por Monelle entre títulos que seriam “autorizados” por um compositor (“for example, *Pastoral*

⁷⁰ “Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos (...) et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire” (Genette 1982, 10). As categorias de *library music*, ao moldar as expectativas relativamente às peças nelas contidas, também podem ser vistas como uma forma de arquitextualidade, – ou, seguindo o conceito de Lacasse (2008, 12), arquifonografia. O que Lacasse aponta para a música popular também se aplica nesta situação: uma mesma faixa pode pertencer a diferentes categorias, sendo estas utilizadas de forma fluida e relacional, e não com o objetivo de arrumação rígida em gavetas isoladas que transparece à primeira vista.

Symphony”) ou atribuídos por outros (“for example, ‘Military’ Symphony”), acrescentando ainda: “The distinction is significant, in that the authority of the composer may be considered to guarantee the topical content of the piece” (Monelle 2006, xiii).

O interesse em referir o conceito de paratexto no âmbito da *library music* reside principalmente nessa questão da autoridade⁷¹ sobre o significado e utilização de uma obra. É ainda prevalente uma tendência oitocentista e pré-“morte do autor” de encarar o compositor como detentor único ou privilegiado dos possíveis significados e destinos de uma obra (Hesmondhalgh 2010, 149).⁷² No entanto, neste caso, os compositores das faixas estão excluídos do processo de escolha dos paratextos, não necessariamente por uma posição despótica da parte de Cézame, mas também por um desinteresse e indiferença de parte deles, contrariando assim o senso comum de que haveria uma vontade constante de controlar todos os aspetos de uma obra. Como indicado nas entrevistas (não apenas no contexto de Cézame mas também de Audio Network), os textos sugeridos por um compositor (*se* este os fornecer, como acontece com os títulos de “Benjamin” e “Samuel”) poderão ser alterados ou recusados.

Para além disso, é necessário relembrar o “desfasamento” entre a composição de uma peça e a sua junção a um vídeo: dado que, uma vez adquiridos os seus direitos, estas gravações podem ser usadas em qualquer produção, o compositor raramente tem qualquer conhecimento (quanto mais controlo) sobre o tipo de produções audiovisuais nas quais a sua música é utilizada. Os textos associados a uma faixa, apesar de sugerirem de modo essencial o seu enquadramento em diferentes contextos, não garantem que será utilizada dessas formas. A mesma ideia é sublinhada por Genette quando, referindo-se aos paratextos que indicam o género de uma obra literária, aponta que estes poderão ser refutados pelos leitores e críticos (Genette 1982, 12). Este é, assim, um caso particularmente relevante para problematizar a ideia de um “detentor” de significado musical: não se trata aqui apenas do compositor, dos consultores musicais do *site*, ou ainda dos profissionais de audiovisual (os quais, afinal de contas, são responsáveis por inserir estas faixas no contexto em que serão

⁷¹ A ideia de “autoridade” está tão presente no que toca ao discurso musical que surge mesmo no contexto de um sistema informático, descrito por Debaecker, que gera automaticamente descrições de faixas musicais através de palavras-chave nele introduzidas: a propósito dessas palavras-chave, o autor refere, “Ces tags ont été générés sous des conditions de contrôle expérimental et sont considérés (...) comme faisant figure d'autorité” (Debaecker 2011, 139).

⁷² Como o sublinha Hesmondhalgh, “(...) the emphasis is nearly always on the achievements of great individuals” (2010, 149).

ouvidas), mas sim das interações entre todos estes agentes,⁷³ as peças musicais, os produtos audiovisuais, e os seus espectadores.

Se, como já foi mencionado, nada implica que um cliente siga ou concorde com os títulos e descrições das faixas, estes textos desempenham, ainda assim, um papel crucial no modo como estas serão interpretadas e utilizadas: por exemplo, a própria categorização limita as peças que um cliente irá encontrar, consoante as palavras que terá escolhido pesquisar. A *library music* surge como um meio no qual os compositores não estariam tão investidos no controlo sobre as suas obras, deixando a sua nomeação e, sobretudo, a sua inserção em determinados contextos a cargo de uma equipa da empresa. No caso de Cézame, os membros da equipa têm um ponto em comum: apesar de cada um se especializar em diferentes estilos musicais (como eletrónica, rock ou folk), a maior parte deles tem uma formação em musicologia. Segundo “Anne”, esta seria uma formação útil para ter “uma boa base musical”, “um bom ouvido”, e daí uma boa capacidade para categorizar as faixas e associar-lhes palavras-chave. Se esta equipa se pode posicionar como tendo autoridade para caracterizar e classificar as peças, é também por se enquadrar no que é convencionalmente visto como um “discurso perito”, como referido por Kassabian (2001, 9).

A importância dos títulos na escolha de peças para audiovisual era especialmente marcante no cinema mudo (Wierzbicki 2009, 34; Buhler, Neumeyer, Deemer 2010, 256). Para Altman, “standards of accompaniment during film’s early years depended far more heavily on the matching of a songs title or lyrics to a film’s narrative situations” (Altman 2001, 234), acrescentando que, em vários casos, a concordância entre música e narrativa podia encontrar-se somente no título, numa espécie de determinismo terminológico: “Repeatedly, it is the title of the song that matches the action, not the music” (Altman 2001, 238). Segundo estes autores, essa prática de acompanhamento foi particularmente forte até aos anos 1920 (Altman 2001, 234; Buhler, Neumeyer, Deemer 2010, 256). No entanto, a relevância dos elementos textuais mantém-se na *library music* atualmente.⁷⁴ Esse hábito foi

⁷³ Este aspeto realça, mais uma vez, a necessidade de não subestimar a importância da cooperação dos vários intervenientes em torno da *library music*, na linha de pensamento teorizada por Becker em *Art Worlds* (1982).

⁷⁴ Um possível exemplo desta situação dá-se no documentário *Secrets of Highclere Castle* (uma das raras produções que, nos créditos, indica a proveniência da *library music* nela ouvida: a Audio Network). Identifiquei uma das faixas como sendo da compositora britânica Debbie Wiseman; incluída em “Peaceful/Pastoral”, a sua descrição é um sucinto “Graceful & delicate orchestra”. No documentário, surge, pouco depois do minuto 14, quando começa a ser focada a mão de obra empregue pelo castelo de Highclere ao longo de gerações, destacando os mordomos e criadas. Nada em particular nessa sequência sugere a utilização de uma faixa categorizada como “pastoral” ou “pacífica” – no

contudo criticado como sendo inaceitável por autores como Adorno, Eisler ou Max Winkler (Adorno, Eisler 1947, 15; Kalinak 2010, 44), e Kalinak resume-o da seguinte forma: “a reliance upon literary description in a song’s title to make the connection to the image instead of using the descriptive powers in the music itself” (Kalinak 1992, 55). Porém, podemos questionar se será pertinente separar estes elementos desta forma, ligando-se à noção recorrente de “music itself”. É algo irónico que, num processo que depende de modo incontornável de aspetos textuais (a consulta de peças musicais através de categorias), no momento da escolha seja considerado inapropriado atender ao título e não a uma ideia problemática de “música em si”. Pois, nesse sentido, até que ponto é que estas peças, tanto no cinema mudo como na *library music*, surgem alguma vez isoladas de um quadro textual e, consequentemente, de todo um contexto imaginário e narrativo?

A desvalorização da importância de elementos verbais neste contexto leva a afirmações como “Music is so powerful, it doesn’t need words” (Zager 2003, 132), comentário que, na minha ótica, é especialmente contraditório no âmbito da *library music*: nesse caso, por que seriam considerados necessários os títulos, categorias, descrições, e palavras-chave destes *sites*? O que Bourdieu argumenta em relação à imagem televisiva pode, na verdade, aplicar-se também a música: “La photo n’est rien sans la légende qui dit ce qu’il faut lire (...). Nommer, on le sait, c’est créer, porter à l’existence” (Bourdieu 1996, 19). A redação dos textos associados à *library music*, como uma espécie de “legenda”, constitui, de facto, uma forma de poder sobre o modo como as faixas serão interpretadas e utilizadas – ou seja, o contexto audiovisual no qual serão ouvidas por um público vasto. Daí este ser um meio especialmente rico para contestar a visão de que os significados de uma peça musical seriam apenas determinados intrinsecamente, sem qualquer ligação às situações em que surge e aos discursos que a moldam. Como já foi dito, vários agentes diferentes intervêm na contextualização e utilização de uma peça de *library music*: os que a “etiquetam” e lhe “afixam” um significado não são os seus compositores, e os que a trabalham com produtos audiovisuais não têm, regra geral, o que é convencionalmente visto como uma educação musical formal. Para além disso, todas estas interações com uma mesma faixa musical jogam-se frequentemente em torno da questão da categorização: com os conceitos chave que são indicados a um compositor aquando de uma encomenda (pensados de modo a que a peça se enquadre no tema de um álbum); com a classificação

entanto, é curioso notar que a peça se intitula “Halls Have Ears” (Retirada de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/halls-have-ears_19400 a 17/02/2017).

das peças levada a cabo pela equipa da empresa; e com a consulta de categorias realizada pelos clientes.

Como referido anteriormente, os membros da equipa de Cézame possuem algum tipo de formação musicológica, sendo cada um deles especializado em diferentes géneros musicais – o que não implica, como o aponta “Anne”, que não haja interações e trocas de opiniões entre eles aquando do processo de categorização (que “Anne”, aliás, denomina de “indexação”). “Anne” refere que um elemento da equipa com mais experiência (uma diretora artística) a formou para o processo de indexação, afirmando que “a princípio não é evidente, são mecanismos diferentes” (“Anne” 2016). Esta necessidade de ter uma formação para indexar peças, aliás, contrasta com a ideia de que seria algo sobretudo dependente de intuição. “Anne” descreve o método de indexação usado pela equipa:

Indexamos cada peça musical. Tens uma peça e dizes, “ok, tem este carácter, é alegre, ligeira, despreocupada, maliciosa”, dás várias palavras à música. Também tens palavras de andamento, é muito importante para o ritmo da imagem. Sobre as texturas também, se tens qualquer coisa de atmosférico, ou então para ilustrar *travellings*, comboios a avançar... Também temos o estilo e dança, são muito importantes, se procuras pop, rock, clássico, jazz, tudo é indexado. Temos um sistema de ponderação, ou seja, quando indexamos as peças, dizemos, “numa escala de 1 a 10, é alegre a 8, mas um pouco menos despreocupada”, e então aí damos-lhe um 4.⁷⁵ Portanto, quando alguém procura uma peça, se sabe que palavras pesquisar, diz-te “quero ukulele que seja despreocupado com um lado um pouco melancólico” – ou então escreve essas palavras no motor de busca – e há toda uma lista de títulos que lhe vão ser propostos, e o primeiro será o mais pertinente [para a sua pesquisa] de acordo com o nosso catálogo. (“Anne” 2016)

Assim, a classificação das peças passaria sobretudo por uma espécie de “pontuação” dada consoante adjetivos ou conceitos pensados previamente pela equipa. Não consiste apenas, portanto, na atribuição a uma faixa de um dado número de palavras sem qualquer enquadramento metodológico. Trata-se antes de uma classificação das peças de acordo com um quadro de conceitos que são usados recorrentemente pelo *site*. A atribuição de diferentes “graus” de certas características a uma peça permite, como o explica “Anne”, que os resultados da pesquisa de um cliente lhe apresentem, em primeiro lugar, as peças que, segundo a classificação, seriam as mais próximas da sua procura. As descrições e palavras-chave das faixas poderão surgir como algo de espontâneo e natural, mas são na verdade o resultado de um sistema cuidadosamente ponderado por Cézame, baseado numa espécie de vocabulário pré-definido e por ela adotado. Os processos de produção e comercialização da

⁷⁵ O método descrito por “Anne” tem fortes semelhanças com o processo da companhia Muzak para categorizar as suas peças: Jones e Schumacher (1992, 160) apontam que estas eram numeradas numa escala de 1 a 5 segundo diferentes “estímulos”, sendo de seguida agregadas em diferentes seleções no catálogo de Muzak (tal como os álbuns e playlists da *library music*).

library music são portanto orientados por um campo semântico determinado pela equipa de Cézame e que é, por sua vez, influenciado pelas tendências correntes das indústrias audiovisuais. O mesmo sucede com o método de categorização do ramo francês da Universal Publishing Production Music.⁷⁶ Um dos seus consultores, “Bertrand”, menciona a esse respeito:

Temos um *thesaurus* em comum com [o ramo] internacional e associamos cada nova gravação às palavras-chave mais pertinentes de modo a que os nossos clientes possam facilmente encontrar um jazz dos anos 1940, um piano solo ou uma música orquestral épica por exemplo.

Cada território indexa os seus próprios catálogos em função de um *thesaurus* existente (mais de uma centena de palavras chave) que é traduzido nas diferentes línguas dos nossos representantes, o que chamamos também mais comumente de “tagging” ou indexação de títulos. Há forçosamente muita sugestividade⁷⁷ em função das pessoas encarregadas deste processo mas esforçamo-nos por nos manter próximos do ambiente, do estilo e da instrumentação das faixas. (“Bertrand” 2016)

“Bertrand” refere explicitamente um *thesaurus* que seria comum a todos os ramos da empresa, sendo traduzido nas línguas necessárias. Trata-se portanto, mais uma vez, de um sistema de indexação que funciona dentro de um quadro semântico pré-determinado e restrito. As músicas do *site* só são classificadas e apresentadas dentro desse quadro padronizado de conceitos, e é de grande interesse realçar o facto de que esse *thesaurus* é estandardizado pelos diferentes ramos internacionais da empresa, variando o seu idioma, mas não as palavras elas próprias. Este é um indício do carácter transnacional que marca a comercialização e utilização de *library music*: para além de, como já foi mencionado, uma mesma faixa poder reunir em seu torno indivíduos de qualquer local, os textos e categorizações das faixas são considerados válidos internacionalmente. No contexto do cinema *mainstream* de Hollywood, Sanchez chama a atenção para a tendência de encarar as “fórmulas musicais” usadas pelos compositores como algo “fished out of an ordered expressive ‘vocabulary’ – immutable, ahistorical, available to everyone and meaning the same to everyone” (Sanchez 2014, 39). Dado basear-se de modo decisivo nas convenções musicais do cinema de ficção *mainstream*, que possui, ele próprio, uma ampla circulação internacional, não é surpreendente este aspeto de uma aparente “universalidade” na apresentação de *library music*. Fiel ao “universal” no seu nome, a UNIPPM mantém um *thesaurus* estandardizado para todos os seus ramos: a categorização e descrição de música

⁷⁶ Apesar de não ter planeado, no início da minha investigação, incluir a UNIPPM nas minhas entrevistas, a empresa foi-me indicada por um dos entrevistados. Parece-me relevante aqui incluir estes dados, sobretudo para ter um ponto de comparação com os métodos de indexação de Cézame.

⁷⁷ Transporte para o português o neologismo empregue pelo próprio entrevistado em francês (*suggestivité*).

por entre diferentes territórios irá sempre reger-se pelos mesmos conceitos e categorias, havendo apenas uma adaptação linguística.

Tem também interesse destacar que “Bertrand” aponta a transição da *library music* de formatos físicos (vinil e cd) para digitais como tendo permitido ampliar exponencialmente a prática de acompanhar as gravações com textos descritivos: segundo “Bertrand”, atualmente não há um limite ao número de palavras-chave que é possível associar a uma faixa, podendo ser-lhe atribuídas tantas quanto necessário. Para além disso, explica, o motor de busca do *site* tem em conta não apenas as palavras-chave de uma gravação mas também a sua descrição, contribuindo assim todos os textos para a pesquisa de uma faixa. “Bertrand” encara esta possibilidade de uma categorização mais extensa e detalhada das músicas como uma vantagem trazida pelo novo meio digital. No entanto, mais do que uma vantagem é, antes de mais, uma *necessidade* trazida por esse mesmo meio. Dada a enorme quantidade de gravações disponíveis nestes *sites* (para Cézame, por exemplo, “Anne” indica “cerca de 30.000”), torna-se inevitável uma catalogação sistemática para ser possível aceder a elas e reencontrá-las. Devido, precisamente, à grande quantidade de obras em circulação, Leibovitz, de Cézame, chama a atenção para a necessidade de editoras musicais (não apenas de *library music*) desenvolverem sistemas de categorização, com motores de busca que funcionariam à base de palavras-chave (Leibovitz 2014).

Antes, portanto, da perspetiva de que a categorização de *library music* seria um reflexo (ou até um condicionamento) do seu caráter estereotipado e formulaico, é preciso ter em conta que, em primeiro lugar, é muito simplesmente uma necessidade pragmática para que os enormes catálogos destes *sites* possam ser utilizados. É relevante ainda mencionar as *playlists* enquanto um método específico de categorização, agregando faixas de diferentes álbuns sob um único tema. “Anne”, encarregada das *playlists* de Cézame, dá o exemplo de “US Elections”⁷⁸ (cuja existência “Anne” justifica com a preocupação de estarem “sempre em ligação com a atualidade”): para além da inclusão do hino americano (“pode sempre servir”), a consultora musical diz ter escolhido músicas “contagiantes” e “políticas”, que seriam adequadas para acompanhar narração. É importante ressaltar que em Cézame é marcante uma preferência por técnicas minimalistas, sendo a maioria das suas faixas caracterizada por motivos cíclicos e repetitivos, sem linhas melódicas desenvolvidas ou destacadas. Inserem-se assim na tendência (mais generalizada nos últimos anos) de utilizar

⁷⁸ Retirado de <http://www.cezame-fle.co.uk/playlist/132595/us-election.html> a 29/12/2016.

em produtos audiovisuais música com técnicas minimalistas, sobretudo como “pano de fundo” a uma voz que deve ter o destaque sonoro (o que se relaciona com a atenção de “Anne” em escolher música que, na sua ótica, seria “adequada para acompanhar narração”).

O que “Anne” entenderia por músicas “políticas” torna-se mais claro perante a sua afirmação de que selecionou as faixas em função dos álbuns já lançados por Cézame. Desse modo, a maioria das faixas na *playlist* provêm de álbuns como “Political Focus”, “News & Politics”, “The Newsroom”, “Crisis & Correspondence”, ou “Political Games”. Ou seja, as categorizações e álbuns temáticos são úteis não apenas para os clientes se orientarem no *site*, mas também para os próprios membros da equipa de Cézame quando realizam uma *playlist* ou, por exemplo, quando devem selecionar música para a sugerir a um cliente específico. A indexação referida por “Anne” e “Bertrand” é, portanto, uma base fundamental não apenas para as pesquisas dos clientes, mas igualmente para posteriores organizações de faixas que a equipa do *site* pretenda realizar.

“Anne” indica que, para “US Elections”, se guiou por uma ideia bastante estereotipada – o que não a torna menos correta – do que seria mais destacado num programa centrado num acontecimento político. A sua seleção de música baseou-se, antes de mais, nas narrativas e temas que considerou terem uma probabilidade mais elevada de surgir em conteúdos audiovisuais sobre as eleições americanas (estando sempre condicionada, evidentemente, pelas faixas existentes no *site*). De entre os álbuns já lançados por Cézame, “Anne” diz ter escolhido faixas que associa à política “dos mexericos” e “boatos”, para acompanhar situações de “trafulhice”: deparamo-nos com faixas como “Strategies”,⁷⁹ caracterizada por *pizzicatos* repetitivos e cíclicos, e etiquetada com as palavras-chave “interrogativo”, “político” e “misterioso” (reencontramos aqui a associação recorrente entre *pizzicatos* e algo de misterioso, já referida no primeiro capítulo, no contexto do cinema mudo). Foram também incluídas várias faixas associadas a telejornais, com a instrumentação característica das suas aberturas, marcadas por fanfarras de metais e percussões rápidas. Para além disso, “Anne” refere ter incluído música “mais calma e grandiosa”, para “contar o universo de modo mais geral”: é o caso das faixas “Dreams Come True”⁸⁰ ou “Time Flies”,⁸¹ marcadas pelo caráter muito repetitivo já habitual na

⁷⁹ De Eric Loher (Retirado de http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1649&position=2 a 29/12/2016).

⁸⁰ De Baptiste Thiry (Retirado de http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1240&position=1 a 29/12/2016).

⁸¹ De Elisabeth Skornik e Guy Skornik (Retirado de http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1222&position=1 a 29/12/2016).

música de Cézame. O facto de “Anne” ter sido treinada por outro membro da companhia antes de poder trabalhar no processo de indexação indicia uma reprodução de modelos musicais para os quais foi socializada, perpetuando categorias pré-existentes.

No entanto, a compilação da *playlist* dada como exemplo não foi, na verdade, tão pré-formatada e condicionada quanto poderia parecer a início. “Anne” acrescenta:

O interesse de uma *playlist* é o de retranscrever todas as emoções, todos os diferentes elementos que poderias ter para um assunto; dar outras ideias a um montador, nas quais ele não teria pensado. Ele poderá dizer-se, “sim, efetivamente, porque não incluir este género de sons, não tinha pensado nisso”. (“Anne” 2016)

Para além de várias faixas catalogadas com associações a um imaginário de vitórias ou intrigas políticas, foi também incluído um grande número de músicas provenientes de álbuns “empresariais” (como “Nu Corporate” ou “Enterprise on the Move”), ou com palavras-chave como “corporate video” e “corporate convention”. A razão de “Anne” para as incluir não é, necessariamente, um comentário social sobre um lado corrupto da política, ou sobre uma prepotência de poderes empresariais sobre esta última. As faixas com palavras-chave associadas ao conceito de “empresarial” têm títulos que não são de todo deslocados de uma narrativa de debates e lutas políticas, como “Nothing is Impossible”, “Motivation”, “Change and Continuity”, “A Winner’s Game”, “Unity Makes Strength”. Na verdade, a sonoridade destas faixas é muito semelhante à das outras peças dos álbuns “empresariais” dos quais foram retiradas: uma predominância de cordas friccionadas e piano a nível tímbrico, tonalidades estáveis com escassas modulações, padrões rítmicos marcados e regulares e, sobretudo, um forte elemento de repetição cíclica (as faixas “Nothing is Impossible”⁸² e “Motivation”⁸³ são exemplos disso). Assim, aquilo que as predispõe, mais do que as outras peças dos mesmos álbuns, a serem incluídas numa *playlist* com um tema político são, antes de mais, os seus títulos. Mesmo que estes lhes tenham sido atribuídos com o tipo de desinteresse expressado por “Alexandre”, como uma simples necessidade de “pôr as coisas no seu sítio”, esta situação indicia, mais uma vez, a importância dos textos de descrição e categorização da *library music*.

De facto, a sonoridade de duas músicas de um álbum empresarial como “Enterprise on the Move” poderá ser extremamente próxima. No entanto, se a uma tiverem sido atribuídas palavras-chave ou títulos relacionados com, por exemplo, a política, essa faixa

⁸² De Thierry Caroubi (Retirado de http://www.cezame-fle.com/liste_titres_album.php?id_album=1241&position=1 a 29/12/2016).

⁸³ De Pascal Hautois (Retirado de http://www.cezame-fle.com/liste_titres_album.php?id_album=394&position=1 a 29/12/2016).

poderá ter um percurso totalmente diverso, sendo incluída em diferentes *playlists*, surgindo em diferentes pesquisas pelo motor de busca, e, conseqüentemente, evocando diferentes imaginários e narrativas, sendo assim utilizada em diferentes contextos audiovisuais. Por conseguinte, apesar da indexação ser apresentada por “Anne” como um processo sistemático, não deixa de ter um certo grau de aleatoriedade. Se, na verdade, estas faixas acabam etiquetadas com palavras como “política” e “empresarial”, tal deve-se, antes de mais, a dois principais motivos: por se alinharem pelas sonoridades repetitivas e obstinadas que são já uma tendência recorrente em documentários, telejornais e publicidade; e por esses conceitos serem dos que mais lucro geram para as companhias de *library music* (sobretudo no que diz respeito a “empresarial”). A classificação das faixas é bastante mais fluida do que os seus textos categóricos o fazem parecer, orientada, em grande parte, pela preocupação da companhia em posicionar a sua música do modo comercialmente mais viável e estratégico.

2.3 Estratégias de demarcação mútua

Quando questionada sobre as possíveis designações de *library music*, as respostas de “Anne” conduzem-nos a um aspeto a destacar: o jogo de demarcação mútua que o reduzido prestígio desta produção leva as suas companhias a desenvolver. Relativamente à expressão “música ao metro”, “Anne” comenta que isso “existe ainda”, dando como exemplo a companhia Jamendo (reaberta recentemente), e contrapondo-a de forma clara ao que, na ótica de “Anne”, seria a qualidade das músicas de Cézame. Justificando a desvalorização que faz destes rivais, a consultora diz crer que em Jamendo não haveria “pesquisa para a criação, são sons que são enviados assim...” (“Anne” 2016), sugerindo que compara negativamente os métodos desta companhia com o que considera ser um controlo mais seletivo por parte de Cézame. Remete-nos assim para a ideia, expressa no início deste capítulo, de que a suposta “liberalização” e “democratização” da criação musical na internet não seria, neste contexto, vista como algo de positivo, levando a que companhias como Cézame procurem demarcar-se da competição frisando precisamente um controlo mais rigoroso da sua parte. “Anne” comenta, ainda a propósito de Jamendo: “Penso que os compositores que trabalham para esse tipo de companhias veem [o seu trabalho] como uma grande performance, mas não é o caso” (“Anne” 2016). No mesmo sentido, “Leandro”, um dos compositores por mim entrevistados, refere, a propósito do seu trabalho para o *site* de *library music* Audio Jungle, que foi ele próprio a escolher as categorias para as suas faixas,

acrescentando que “se fossem eles a fazê-lo se calhar era melhor, indicava que eram mais seletivos... os menos seletivos são os piores, aí é que é música ao metro” (“Leandro” 2016).

Os discursos dos compositores e consultores musicais dos *sites* são marcados por um afastamento recorrente do passado desta produção. “Thierry” e “Alexandre” relacionam a visão negativa da *library music* com um momento anterior da sua produção, no qual esta seria, segundo eles, de má qualidade, justificando assim a sua baixa reputação. Encontramos também, numa página de Cézame: “Cette évolution a des conséquences directes sur la qualité musicale, tant au plan de l’écriture que de la production des enregistrements, laquelle s’est considérablement enrichie à partir des années 90, faisant peu à peu jeu égal avec la pop” (Leibovitz 2014). A qualidade das gravações é um dos aspetos mais focados por estas companhias para se promoverem, sendo frequente afirmarem que não ficaria atrás do que chamam de “música pop” ou “música comercial”, como acontece no *site* da UNIPPM: “Aujourd’hui, les outils de production sont les mêmes en librairie musicale que pour les productions du commerce et la qualité des catalogues est incontestable” (UNIPPM 2016). A desvalorização da *library music* feita nas últimas décadas do século XX permite às companhias atuais estabelecerem uma comparação que opera a seu favor: *antes* a depreciação desta produção musical era justificada, mas *agora* esta é muito melhor.

Essa demarcação e distanciamento é ainda mais visível no caso de empresas rivais, através de uma desvalorização da sua música e produção – reduzindo-as a “esse tipo de companhias”, lembrando a expressão usada por “Anne” para desvalorizar a qualidade de companhias como Jamendo. Um dos aspetos por ela mencionados para destacar Cézame seria o rigor na sua categorização:

Os outros [*sites* de *library music*] funcionam por novidade, ou seja, assim que lançam um novo álbum partem do princípio que é o melhor, e portanto vai surgir nos primeiros resultados de pesquisa, enquanto nós não funcionamos de todo assim. Vai ser um álbum bom, claro, comprometemo-nos a produzir com qualidade, mas nada nos vai impedir de dizer que se esta peça para nós é mais des preocupada e alegre, então vamos deixá-la aí, em ‘despreocupado’ e ‘alegre’. (“Anne” 2016)

Neste caso, “Anne” descreve Cézame como uma companhia cuja preocupação com o rigor e a coerência na categorização das faixas se sobreporia ao impulso comercial de dar sempre destaque aos álbuns mais recentes. Esta promoção da qualidade das produções de Cézame define-se por uma oposição aos outros *sites* (“nós não funcionamos de todo assim”), como se verifica, aliás, nos textos de Leibovitz sobre companhias de *library music* que proporião preços extremamente baixos como uma estratégia comercial: o fundador da

Cézame comenta assim que estas apenas poderiam interessar produtores de audiovisual “pour lesquels la qualité musicale est une notion marginale, voire inexistante” (Leibovitz 2014).

Fabien Bermant, diretor de marketing e comunicação da Cézame, é dos poucos que menciona abertamente essa demarcação da concorrência: numa entrevista a *Écran Total* (Vettes 2016) refere, não inesperadamente, a ideia de um controlo rigoroso de qualidade, destacando também o facto de empresas como Nespresso e Dior recorrerem à música de Cézame (indiciando que o prestígio das empresas que usam a sua música poderá constituir um capital simbólico importante para as companhias de *library music*). No proclamar da preocupação destas companhias com a “qualidade” e “autenticidade”, tanto em entrevistas como nos textos dos *sites*, está frequentemente implícita essa contraposição a empresas rivais, deixando subentendido que a *library music* destas seria inferior. O conceito de “autenticidade” é aqui inescapável: encontramos-lo na afirmação de Cézame de que os seus compositores partilham a ambição por uma “produção musical autêntica” (Cézame 2016b), bem como na garantia da Audio Network de que “We only record with the best, authentic musicians and composers” (Audio Network 2016g), e de que as suas faixas seriam “Created by real musicians” (Audio Network 2016h). Fica, inevitavelmente, a pergunta quanto ao que estas companhias consideram ser um músico “autêntico” ou “verdadeiro”. É no entanto possível discernir que, em várias ocasiões, a ideia de “autenticidade” se liga à qualidade da gravação (nomeadamente, por esta ser feita com o que qualificam de instrumentos “reais”, contrapondo o recurso a instrumentos sintetizados).

Neste distanciamento tanto face à produção anterior de *library music* como a companhias rivais contemporâneas não está em causa uma defesa do campo em que todos estes agentes operam, ou uma tentativa de contrariar a sua baixa reputação. Bem pelo contrário: estas companhias reproduzem o estigma que rodeia a *library music*, empregando-o de modo estratégico para se posicionarem como uma “exceção à regra”. Colocam-se, assim, num patamar superior ao das companhias rivais, relegando-as para a ideia pré-concebida e generalizada de *library music* “desinteressante” e “sem originalidade” (ideia que, aliás, não procuram contestar, exceto quanto à sua própria música). Nesta devolução do estigma, contribuem, pois, para o estatuto desvalorizado do meio no qual elas próprias trabalham, e que é fortemente sentido em contextos que lhe são exteriores. “Soar a *library music*” é dito com frequência para denotar precisamente o que deveria ser evitado na composição de uma música para audiovisual: compositores profissionais aconselham evitar

compor antes de um filme ser feito (Ginsberg 2014) ou incluir *fadeouts* nas faixas, para que estas não “soem a *library music*” (Karlin, Wright 2004, 699). Lanza comenta que associar as palavras “arte” e “stock music” “strikes the average production music arranger as odd or ludicrous”,⁸⁴ afirmando que muitos nesse negócio seriam músicos “frustrados” ou apenas à procura de “dinheiro rápido” (Lanza 2004, 64).

A desvalorização de que é objeto é bastante próxima das críticas à muzak:⁸⁵ sob a alçada muito generalizada de “música de fundo”, é qualificada de “aborrecida”, “insípida”, “pirosa” ou “banal” (Vanel 2013, 23; Jones, Schumacher 1992, 156), sendo muzak, tal como *library music*, usado como um termo depreciativo (Vanel 2013, 47; Marconi 2003, 807). Numa situação semelhante à da *library music*, Vanel acrescenta: “... a critical consensus surrounds Muzak: it is bad. (...) Even specialists in marketing, who could be expected to be sensitive to the product, feel compelled to condemn it” (Vanel 2013, 47). O estigma em torno da muzak seria tão inescapável que mesmo agentes que teriam, à partida, interesse em defendê-la acabam por reiterar as críticas segundo as quais seria algo formulaico e incaracterístico.

Na verdade, aquilo que mais une estes dois tipos de produção musical atualmente não é tanto o seu destino (a *library music* é agora mais utilizada em produtos audiovisuais do que como “música de fundo” em espaços públicos), mas sim o facto de ambas apresentarem uma categorização sistemática de peças e de serem encaradas como música eminentemente “funcional”. Outro ponto em comum que contribui de modo decisivo para a depreciação de ambas é a sua inserção inegável num mercado, separando-as de uma esfera artística idealizada e marcando-as como algo de “impuro” e “comercial” (Frith 2003, 1133). O simples facto de se inserirem num contexto considerado comercial vota já estas músicas a algum desprezo: “When it [música de fundo] comes from Satie it seems to be all right. But when it comes from the commercial establishment... it seems outrageous” (Vanel 2013, 3). Assim, até o termo *jingles*, no caso de música para televisão, poderia ser ofensivo para certos compositores (Zager 2003, 93) devido à sua associação a publicidade.

Estes comentários remetem-nos para a extrema relevância da afirmação de Bourdieu sustentando que um “desinteresse económico” teria um papel central nas lutas de legitimação de um campo artístico:

⁸⁴ Este é, aliás, mais um caso em que *library*, *stock* e *production music* são usados como sinónimos.

⁸⁵ Aliás, segundo Leibovitz, o termo “muzak” foi já aplicado à *library music* (a par da expressão “música ao metro”) pelo seu valor pejorativo (Leibovitz 2014). “Muzak”, com maiúscula, refere-se habitualmente à companhia norte-americana que a comercializa. O mesmo termo é usado com minúscula para indicar uma ideia mais geral de muzak enquanto “género musical”.

(...) they almost always involve recognition of the ultimate values of ‘disinterestedness’ through the denunciation of the mercenary compromises or calculating manoeuvres of the adversary, so that disavowal of the ‘economy’ is placed at the very heart of the field (...) (Bourdieu 1994, 79)

Mesmo no caso dos compositores contratados para filmes específicos, encontramos esta menção a um elemento financeiro como um motivo de deslegitimação: “(...) [the critics’] image of the film composer is that of a sellout of his art, because he’s composing for money in a sense and to someone else’s order” (John Corigliano *in* Sanchez 2014, 47). É aqui necessário questionar quantos dos compositores de cânones eruditos não terão composto por encomenda ou sido remunerados pela sua música. A denúncia dos “compromissos mercenários” dos adversários é particularmente marcante no caso da *library music*, como transpareceu na entrevista a “Anne” (e como acontece também no caso da Audio Network). No entanto, estas críticas indicam uma visão ainda assente na dicotomia entre, por um lado, música industrial e mercenária, e, por outro, música erudita desligada de quaisquer considerações financeiras. Esta última, contudo, não deixa de formar ela própria um mercado com as suas especificidades e estratégias comerciais (Frith 2003, 1136).⁸⁶ E, como questiona Stockfelt, “Why is one market considered a worse commercial debasement and manipulation than the other?” (Stockfelt 2006, 332). Relativamente à produção de *library music*, John Cacavas aponta que é apenas mais um mercado para um compositor, acrescentando, “It’s work” (Cacavas *in* Mandell 2002, 150).

“Leandro” refere a altura em que compôs *library music* para alguns sites: “Como músico ou compositor consideras que estás a fazer arte, e quando fazes isso [*library music*], fazes um serviço musical, e eles têm dificuldade em admitir que não estão a fazer arte: é tudo a mesma coisa, é seguir uma fórmula” (“Leandro” 2016). Desinteressou-se mais tarde da *library music* por ver uma maior oportunidade no *streaming*, com o Spotify. No entanto, vê ainda algumas semelhanças entre os dois meios: “Está bem, estás a fazer música não ao metro mas ao quilo; mais uma vez, é música como um serviço e não como arte (...). No fundo, estamos todos a fazer um produto” (“Leandro” 2016). Para “Leandro”, a expressão de “música ao metro” está relacionada com uma das estratégias de composição de *library music*, nomeadamente, a ideia de “seguir uma fórmula”: quando a um compositor é encomendada música para uma categoria específica, este poderá consultar essa categoria no

⁸⁶ “Dès le départ (...), la musique de haut niveau s’est trouvée aussi dépendante des forces du marché et de la production industrielle que les musiques “fonctionnelles” de la culture vulgaire” (Frith 2003, 1136).

site e ouvir as faixas que mais sucesso tiveram, de modo a adaptar-se a elas e seguir a sua sonoridade.

A noção de fazer “música ao metro” está assim ligada à ideia de compor seguindo uma fórmula, de modo a conseguir uma produção acelerada de um grande número de faixas. Surge portanto relacionada com as estratégias destas companhias para aumentar o lucro: Donnelly, por exemplo, atesta que “Stock music has been profitable for certain music companies who have sold ‘music by the yard’” (Donnelly 2002, 333). Essa expressão surge também, aliás, a propósito do cinema mudo, com “writing film music by the mile” (Wierzbicki 2009, 67) – a ordem de grandeza da métrica varia, o sentido pejorativo mantém-se. Nesse contexto, dada a procura de música para filmes exceder a oferta, Winkler descreve a adaptação de obras do cânone erudito: “In desperation we turned to crime. We began to dismember the great masters” (Winkler in Wierzbicki 2009, 67). As obras de Beethoven, Mozart, Bach teriam assim sido “implacavelmente assassinadas” por Winkler, usando as palavras do próprio, por serem adaptadas, encurtadas e transformadas com a mesma flexibilidade que é esperada da *library music*, e tornadas de algum modo “impuras” ou “corrompidas” pela sua associação a um mundo mercenário de “música ao metro”. Nardi aponta como o caráter estandardizado e formatado desta produção musical tem um peso importante na sua deslegitimação, inclusive enquanto objeto de estudo (Nardi 2012, 74).

Porém, o estigma que marca a *library music* não se deve apenas ao seu caráter “formulaico” (que género musical não seguirá, até certo ponto, uma “fórmula”?), mas também à sua relação com a mais valorizada música “original” para filmes. Seguindo a perspetiva de Bourdieu de encarar obras artísticas relacionalmente, Negus ressalva que “The commercial and critical value of any play, painting or pop song arises in direct relation to other plays, pictures, performers and their producers – it is not intrinsic to the person or piece” (Negus 2006, 205). As lutas de legitimação no contexto da *library music* passam, como já mencionado, pelo afastamento e desacreditação mútuos feitos pelas companhias, que procuram assim posicionar-se como uma empresa musical legítima, e não necessariamente legitimar a produção de *library music* em si. Passam também, contudo, pela sua relação com a mais prestigiada “música original”⁸⁷ (ou, mais corretamente, a composição feita por encomenda para filmes específicos, e que, ironicamente, surge ainda

⁸⁷ Rodman aponta, aliás, as tensões que se verificavam na produção televisiva quanto ao uso de *library music* em vez de música “original” (estando o uso desta última associado a uma ambição de “qualidade”, e o de *library music* a uma vontade de poupar nos custos de produção) (Rodman 2010, 528).

em vários discursos musicológicos como sendo desvalorizada). O carácter polissémico do conceito “original”, realçado por Chion (1995, 49), acaba aliás sempre por conferir, na oposição *library music*/música original, um maior valor e prestígio à segunda. Na verdade, nada impede essa música de ser reutilizada em filmes posteriores, que nada têm a ver com aquele para o qual foi inicialmente composta, como acontece com frequência. Apesar de ser assim colocada na mesma situação de “música pré-existente” que a *library music*, não lhe são aplicados os mesmos juízos de valor.

As lutas de legitimação e relações de poder apontadas por Bourdieu orientam também as estratégias empregues por compositores para melhorarem a sua reputação e prestígio. O fraco estatuto desta produção musical comparativamente à música “original” leva a que estes deem destaque às obras que são exteriores ao meio da *library music*, e a que ocultem estas últimas. Uma exploração dos *sites* pessoais de compositores que trabalham para a Cézame revela que, em grande parte deles, a sua produção para essa companhia não é mencionada uma única vez, mesmo que represente uma quantidade considerável de música. Mandell aponta o caso de Jerry Goldsmith, muito bem estabelecido como compositor para cinema: “For Jerry Goldsmith, [library music’s] existence is an affront to his cinema ego (...). Goldsmith will talk passionately about his television scores, but not about his CBS library cues” (Mandell 2002, 150). Apesar de uma parte muito significativa do trabalho destes compositores se tratar de *library music*, os seus discursos – e, com igual relevância, os seus silêncios – contribuem diretamente para perpetuar um estigma que prejudica a valorização e reconhecimento da sua música. São não apenas os “produtores diretos” de uma obra, seguindo as palavras de Bourdieu (1994, 37), mas também os produtores do seu valor – tal como os consultores musicais, através da categorização e escrita dos textos, são também produtores dos seus significados.

As questões exploradas neste capítulo não são de todo exclusivas do caso de Cézame: surgem igualmente no contexto da companhia britânica Audio Network, focada no capítulo seguinte. De facto, ambas apresentam semelhanças no modo como a procura da indústria audiovisual influencia o conteúdo dos seus catálogos, bem como na importância que os elementos textuais assumem no seio da sua produção. O carácter desvalorizado da *library music* também se faz sentir na companhia britânica, dando azo a comentários semelhantes aos que Tagg (2007 [1980], 2) recolheu nas suas entrevistas, três décadas atrás: “You know what the old kind of background music was like – a bit corny and too ‘typical’ (...). In America they still use this sort of thing. They must have a terrible imagination!”.

3. Estudo de caso: o *site* Audio Network

O funcionamento do *site* da companhia britânica Audio Network está, em muitos aspetos, próximo do de Cézame. Tal como abordado nesse caso, uma exploração do *site* da Audio Network revela a sua estreita ligação com as necessidades e especificidades das indústrias audiovisuais, algo particularmente evidente nos textos das suas faixas musicais e nos álbuns que produz. Nesse sentido, a ideia recorrente de funções da música em filmes assume especial importância no contexto da *library music*, orientando de forma determinante os seus textos e categorizações, e influenciando o modo como é composta, apresentada e utilizada. Partindo dos dados recolhidos ao longo das entrevistas a compositores e consultores musicais da companhia, explorarei aqui também a possibilidade de pensar as interações entre estes intervenientes segundo o conceito de “musicking” de Christopher Small (1998), enfatizando a influência que cada um exerce sobre o percurso de uma faixa musical, independentemente de possuírem, ou não, o que é convencionalmente encarado como uma educação musical formal.

Fundada em 2001 por Andrew Sunnucks e Robert Hurst (que trabalhou previamente na editora de *library music* Boosey & Hawkes), os discursos da Audio Network assemelham-se aos de Cézame em vários pontos, desde as referências frequentes a um ideal de “autenticidade” e “qualidade” musical ao distanciamento cuidadoso face a companhias rivais. Os textos de apresentação no *site* centram-se em ideias como “originalidade” e “a magia da música” (Audio Network 2016g). Já noutros contextos, como no *Music Business Worldwide*, a imagem apresentada da Audio Network (como seria de esperar dados os públicos e interesses da revista *online*) é em primeiro lugar a de uma empresa focada num “crescimento lucrativo” e num “serviço ao cliente com standards elevados” (Music Business Worldwide 2015). Somos assim lembrados que, como em Cézame, trata-se aqui de um negócio, com todas as preocupações e estratégias subjacentes – remetendo-nos para a afirmação na entrevista de “Leandro” de que “no fundo, estamos todos a fazer um produto” (“Leandro” 2016).

Tal como com Cézame, o principal mercado desta companhia encontra-se em produções audiovisuais no contexto de programas televisivos, de utilizadores do *youtube*, e de publicidade a produtos ou empresas, como o confirmou em entrevista “Carlos”,⁸⁸ um

⁸⁸ Assim como nas entrevistas realizadas a membros de Cézame, todos os nomes dos entrevistados da Audio Network são pseudónimos.

membro da Van Music Publishing (representante da Audio Network em Portugal desde finais de 2010). O catálogo da companhia está disponível *online* para consulta e para que os clientes possam descarregar digitalmente a sua música, dependendo, realça “Carlos”, do tipo de contrato que têm com a Audio Network (permitindo diferentes utilizações, em diferentes tipos de vídeos). Tendo isso em conta, é importante aqui recordar – e não simplesmente encará-lo como um dado óbvio – que são gravações, e não partituras, que formam a base desta indústria musical. Esta é uma das diferenças cruciais com as antologias do cinema mudo: os clientes de *library music* não necessitam de saber ler partituras para poderem consultar as várias faixas de um catálogo e decidirem como as pretendem utilizar. A *library music* não é composta para ser apresentada em concerto, ou tocada com outro intuito senão a realização de uma gravação, que constitui a sua única realização a nível de execução: a hipótese sonora exclusiva que irá circular, ser ouvida pelos clientes, e usada em criações audiovisuais. Essa gravação única inscreve-se na tendência, acentuada pela produção no digital, de criar uma espécie de mundo sonoro “artificial” no qual o que seria considerado ruído (vindo, por exemplo, dos instrumentos) é eliminado ou reduzido, participando na idealização de um “som puro” (Sexton 2009, 92; Attali 2009 [1977], 106). No entanto, isto não significa, de todo, que as possibilidades de uma peça de *library music* se encontrem “congeladas” numa gravação: as suas transformações e possíveis significados dão-se também com a sua inserção nas categorias dos *sites*, a sua circulação por contextos audiovisuais e a interação com os seus públicos.

Leibovitz (2014), da Cézame, argumenta que o termo *musique de librairie* poderá induzir em erro por evocar partituras impressas (Leibovitz 2014), não sendo de modo algum esse o formato no qual as peças desta produção musical são difundidas e comercializadas. Essa tradução literal do termo *library music* é também usada pela Van Music Publishing, que se publicita como tendo “Música de livraria de alta qualidade para TV e publicidade” (Van Music Publishing 2016).⁸⁹ Apesar de esse termo de facto evocar, de modo imediato, a imagem de uma biblioteca, parece-me ainda assim apropriado para este tipo de produção musical, por fazer também referência, numa análise mais profunda, ao ato de arquivar, organizar, classificar. Mais uma vez, tanto em Cézame como em Audio Network, a categorização está indissociavelmente ligada às faixas gravadas, seja com o seu

⁸⁹ Excerto do *site* em língua portuguesa da Audio Network, em parceria com a Van Music Publishing. A tradução problemática do termo “library” para “livraria” (não da minha autoria) será abordada mais tarde no capítulo.

agrupamento em álbuns, em *playlists*, ou sob etiquetas de emoções, ambientes, épocas, entre várias outras hipóteses.

Como foi referido no capítulo anterior, é raro as produções que utilizam *library music*, seja de que de natureza forem, indicarem a proveniência ou, sobretudo, o compositor e título das músicas usadas. O interesse em explicitar esses dados é tão reduzido que, em certos casos, as informações providenciadas chegam mesmo a estar erradas.⁹⁰ O acesso à gravação em si – separada dos vídeos nos quais a encontramos – e às suas informações dá-se exclusivamente nos *sites* das empresas que a comercializam, e a possibilidade de lhes aceder terminaria por completo na eventualidade de estes *sites* se alterarem ou desaparecerem. Apesar de ser recorrente associar a circulação digital de uma música à sua posse (com um ficheiro mp3, por exemplo) (Frith 2003, 1143; *cf.* Théberge 2015), o propósito da compra de uma faixa de *library music* consiste não em “possuí-la” isoladamente, mas sim em ter o direito legal de a utilizar numa produção.

Mera (2009, 73) destaca os desafios metodológicos que surgem com a escassa preservação de fontes no contexto da música para cinema – situação que é ainda mais marcada relativamente à *library music*, à qual é dada menos atenção e um esforço ainda menor de preservação. De facto, reencontramos aqui as preocupações e dificuldades práticas que são amplamente mencionadas no contexto do cinema mudo: como o referem vários autores (Altman 2004, 8; Sauer 1999, 73; Larsen 2005, 13), o desaparecimento das fontes (no caso do cinema mudo, partituras impressas e a atuação que delas partia) que se deu com a dissolução das suas editoras foi acentuado pelo desinteresse em preservar toda uma produção musical considerada menor, trivial e efêmera, sendo descartada assim que deixou de ser necessária. Para além disso, mesmo com a possível preservação de uma partitura (ou, no caso da *library music* atual, uma gravação), é raro sobreviver igualmente informação sobre de que modo (e em que filmes) surgia, dado ter desaparecido a motivação económica para manter esse tipo de informações pragmáticas (Altman 2004, 8; Sauer 1999, 74).

Esse “fosso” entre uma partitura ou gravação e os produtos audiovisuais nos quais é usada é uma das principais frustrações no estudo de *library music*. Nas entrevistas realizadas por Tagg nos anos 1980, é-lhe dito que não é realizada qualquer pesquisa

⁹⁰ Um exemplo desta situação dá-se com um vídeo de *youtube* do popular canal britânico de videojogos Yogscast, cujos créditos de produção (dados na descrição do vídeo) atribuem a música ao *site* de *library music* Epidemic Sound (Yogscast 2016), quando se trata, na verdade, da faixa “Enchanted Forest” de Paul Mottram, da Audio Network. (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/enchanted-forest_11937 a 17/01/2017).

posterior por parte das companhias para ficarem a par dos conteúdos audiovisuais nos quais são usadas as suas músicas (Tagg 2007 [1980], 49). A preocupação em seguir mais de perto as utilizações das faixas musicais após a sua comercialização tem vindo a desenvolver-se nos *sites* atuais: uma página da plataforma de Cézame é dedicada a exemplos de vídeos nos quais a sua música foi utilizada, e a Audio Network mantém uma página no *youtube* com o mesmo propósito. No entanto, estas são amostras extremamente reduzidas comparativamente à circulação geral desta *library music* – sendo também necessário ter em conta que estas amostras são selecionadas pelas próprias companhias, as quais, previsivelmente, tendem a focar as produções de empresas ou instituições mais conhecidas e prestigiadas.⁹¹ O esforço por parte de uma companhia para se manter informada sobre as utilizações da sua música explica-se, parcialmente, como uma estratégia de autopromoção, ao permitir-lhe destacar os seus clientes mais reputados.

Contudo, os exemplos disponibilizados pelos próprios *sites* são escassos, não dispensando, portanto, a adoção de um conjunto de métodos para colmatar o “fosso” entre as faixas de *library music* e os conteúdos audiovisuais nos quais são usadas. A identificação dessas ligações acaba por depender, em grande parte, de uma familiaridade aprofundada com as faixas de um *site* em particular, da capacidade de as reconhecer auditivamente num vídeo, e da possibilidade de identificar, de memória, de que faixas se trata.⁹² Assim, neste contexto é particularmente problemático atender aos apelos (totalmente justificados e pertinentes) de vários autores para estudar a música no audiovisual *em conjunto* com os filmes nos quais surge (Gorbman 1980, 184; Kassabian 2009, 44), sendo nessa junção que são produzidos e evocados diferentes significados: desde uma crítica aos estudos que “ignoram por completo o que está a acontecer no ecrã” (Stilwell 2002, 20), à asserção de que a fonte primária para o estudo de música de filmes não é uma gravação ou partitura, mas sim o próprio filme (Marks 1979, 283).

No caso da *library music*, no entanto, nem sempre é possível aceder a todos os aspetos de uma peça, desde os seus textos e informações num *site* à sua utilização num, ou, preferencialmente, em vários conteúdos audiovisuais – lembrando-nos assim, mais uma vez, a sua condição peculiar de música criada para imagens, sem imagens (a princípio). Kassabian apontou já o problema de insistir excessivamente numa atenção à sincronia entre

⁹¹ Essa situação, aliás, já foi referida no segundo capítulo, no contexto de Cézame, com as suas menções a Dior e Nespresso.

⁹² Esse método foi-me particularmente útil para identificar faixas da Audio Network em programas televisivos da BBC ou em vídeos de *youtube*.

música/imagem, referindo-se em específico à música em videojogos e plataformas *online*: nestes casos, o controlo exercido por um jogador ou utilizador implica mudanças que impossibilitam uma correspondência entre elementos visuais e sonoros com um nível de sincronismo muito preciso (Kassabian 2009, 50). Assim, a autora afirma que “Because of the absence of synchronization, [the music] can only communicate the most general and diffuse of moods, such as the relaxing ‘vibe’ of smooth jazz on the Plaza website” (*idem*, 51). O facto da *library music* não ser pensada para vídeos específicos (sendo, pelo contrário, concebida para ser utilizada num grande número de produções) cria uma situação semelhante: regra geral, forma sobretudo um “pano de fundo” sonoro, sem que se destaquem momentos de grande sincronismo com a imagem. Essa característica não diminui, de maneira nenhuma, o interesse e relevância de examinar esta música na sua interação com os vídeos nos quais surge. No entanto, na impossibilidade de descobrir em que produções foi utilizada, não se torna inválido um estudo de uma faixa de *library music* “isoladamente” – sendo que mesmo essa noção de que estaria “isolada” é contestável, dado surgir constantemente rodeada de textos e dos imaginários que lhes estão associados.

De facto, tal como em Cézame, as faixas da Audio Network são apresentadas no *site* com um título, uma descrição, e informações relativas à sua tonalidade e andamento, sendo organizadas em álbuns, *playlists*, por compositores, ou por categorias (“musical styles”, “mood/emotion”, “instrumentation”, “production genre”).

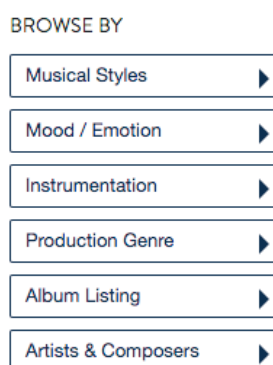


Figura 4 – Categorizações propostas, captura de ecrã do *site* Audio Network

O funcionamento dos dois *sites* é também relativamente semelhante no que toca à interação entre os consultores musicais e os compositores aquando da produção de um álbum. Realizei entrevistas a três compositores contratados pela Audio Network, bem como a três funcionários e consultores musicais baseados nos escritórios da companhia em diferentes locais (Reino Unido, Portugal e Austrália). Assim como no caso de Cézame, as

entrevistas decorreram por email ou chamada de voz (telefone), e as perguntas do guião focaram as mesmas questões (os processos de categorização, a redação dos textos, as indicações dadas aos compositores, a utilização do termo *library music*, etc.). Mais uma vez, no contexto da sua produção para o catálogo da empresa, os estilos das peças compostas pelos entrevistados variam de forma vinculada, não apenas entre cada compositor diferente (indo de uma escrita orquestral romântica a rock ou hip-hop) como dentro do próprio repertório de cada um – podendo um mesmo compositor, apesar de se especializar na escrita para guitarra clássica, ter também faixas de J-Pop ou de bossa nova. Apesar dessa enorme variedade de sonoridades, as informações dadas sobre os diversos aspetos e práticas da produção foram muito concordantes.

Contrariamente ao que acontecia nesse outro *site*, no qual a maioria dos álbuns provinha de encomendas da parte da companhia, no caso dos compositores aqui entrevistados, um número considerável das suas faixas eram propostas pelos próprios compositores à Audio Network (“Bert”, por exemplo, menciona que apenas dois álbuns lhe foram encomendados pela companhia). No contexto dessas encomendas, “Richard” menciona discussões em conjunto com uma equipa da Audio Network para melhor definir o conceito dos álbuns,⁹³ e “Morgan” refere que foi ele próprio quem sugeriu um álbum em específico. De modo geral, comparando com Cézame, os compositores deram indícios de estarem mais ativamente envolvidos na conceptualização de um álbum, ou mesmo na proposta de novos álbuns à companhia, posicionando-se como mais que o recetor de uma encomenda, sem o poder para a influenciar. No entanto, é necessário ter em conta que a música dos compositores por mim entrevistados é da que mais é escolhida para produtos audiovisuais,⁹⁴ colocando-os assim numa posição privilegiada e de maior peso nas suas interações com uma equipa da companhia.

Quanto aos álbuns pensados pela Audio Network, a lógica por trás das suas encomendas é a mesma que motiva as produções de Cézame ou de outras empresas de *library music*: como o explica “Carlos”, da Van Music Publishing, “se acham que falta determinado tipo de repertório no catálogo, ou que deveria ter mais escolha, entram em contacto com os respetivos compositores, que são normalmente especializados em

⁹³ No contexto da Audio Network, os álbuns apresentam um formato semelhante aos de Cézame, tanto no que toca ao número usual de faixas neles contidas como à sua duração média e à inclusão de versões mais curtas (para serem usadas em, por exemplo, transições entre planos ou sequências).

⁹⁴ Por exemplo, as faixas de “Morgan” são recorrentes em programas televisivos ou em vídeos do *youtube*, surgindo em produções tão variadas quanto *The Great British Bake-Off* ou um episódio dos documentários franceses *Secrets d'Histoire* sobre Madame Du Barry.

determinado estilo” (“Carlos” 2016). Estes esforços para formar um catálogo que “armazena” uma grande abrangência de sonoridades liga-se à preocupação constante de conseguir providenciar a criadores de audiovisual a música que procuram, seja ela qual for, resultando assim na espécie de microcosmo musical proposto pelos *sites* de *library music*, bem como no elevado ritmo de produção que os caracteriza.

Contudo, como será visto mais adiante, ao longo da entrevista com “Carlos”, foi evidente a vontade deste último em apresentar uma imagem da companhia que a distanciasse das suas concorrentes e das motivações financeiras e comerciais que lhe são, inevitavelmente, inerentes. Assim, a formação do catálogo foi recorrentemente associada a uma ambição da parte da Audio Network de produzir música “autêntica” e de “qualidade”, com grande variedade de escolha, de “antecipar o que o mercado vai querer”, e de uma “constante atualização com as últimas tendências musicais” (“Carlos” 2016). Essa variedade, contudo, não advém simplesmente de uma vontade neutra ou desinteressada da companhia em construir um catálogo eclético. “Bert” refere que o álbum “J-Pop” (2010) foi encomendado à Audio Network para os media japoneses mas que, no entanto, o álbum não teve sucesso comercial suficiente para compensar o esforço necessário para a contratação de cantores e tradutores japoneses. Uma pesquisa no *site* da Audio Network confirma que esse foi o único álbum de j-pop que a companhia produziu. Apesar de, sendo assim, a escolha dentro desse estilo musical específico continuar bastante reduzida, desde 2010 a companhia não teve interesse em realizar um novo álbum para a expandir, dado “J-Pop” não ter tido o lucro necessário para o justificar.

3.1 Discursos dos compositores e equipa musical sobre a música da Audio Network

No que respeita às instruções⁹⁵ dadas pela Audio Network aos seus compositores, encontramos aqui um ponto de contacto importante com Cézame: as diretrizes musicais mais específicas a nível técnico centram-se sobretudo em questões de timbre e instrumentação. Para além disso, e de modo mais vago, eram dadas indicações de ambientes, de géneros cinematográficos ou de compositores do cinema. “Richard” e “Bert” confirmam que a companhia lhes deu por vezes instruções muito específicas relativamente

⁹⁵ O termo “briefing” foi usado por vários dos entrevistados (incluindo no contexto português) para fazer referência às indicações dadas pela Audio Network para a produção de um álbum. Essas instruções especificam não só aspetos de instrumentação, como também o que os entrevistados chamaram de “conceito” do álbum, algo que pode ir desde “cena do crime” a “sonhar com o verão” (Audio Network 2016i).

à emoção/ambiente (“mood”) e à instrumentação – “Bert”, por exemplo, menciona um álbum para o qual lhe foi pedido “muita variedade nas guitarras, por exemplo com guitarra espanhola, elétrica e acústica” (“Bert” 2016). “Richard”, porém, referindo-se à instrumentação, afirma que “a maior parte do tempo, [a equipa musical da Audio Network] deixa-me decidir esse tipo de coisa” (“Richard” 2016), indicando, pelo menos no seu caso em particular, um maior poder de decisão no seu relacionamento com a equipa do *site*.

Em mais uma semelhança com Cézame, “Carlos” destaca o facto da Audio Network produzir música especificamente para o setor audiovisual (acrescentando que “não tem nada a ver com música comercial”, num eco do modo como “Anne”, consultora musical, empregava o termo “comercial”). Assim, as influências ou referências específicas citadas pelos compositores enquadram-se igualmente no meio da produção audiovisual: seja com a alusão de “Morgan” a um “estilo *mainstream* de banda sonora de Hollywood” (“Morgan” 2016), com a inevitável menção a John Williams; a explicação de “Richard” de que, para um certo álbum, pensaram fazer algo que funcionasse “no mundo de um filme como *The Hunger Games*”, procurando atingir “aquele som épico cinematográfico e de grande ecrã” (“Richard” 2016); ou ainda a afirmação de “Bert” de que se teria inspirado “do estilo de piano e cordas em *staccato*” (“Bert” 2016) presente num programa da BBC, *Great Continental Railway Journeys*.

“Bert” comenta que terá composto o álbum com esse tipo de programas televisivos de viagens em mente, e exprimiu a sua satisfação com o facto de, recentemente, uma das suas faixas (“Industry In Motion”) ter sido utilizada no programa que referiu, acrescentando que seria “prova de que a minha pesquisa compensou” (“Bert” 2016). Este comentário indicia que, de todos os compositores entrevistados em ambos os *sites*, “Bert” foi quem mais revelou ter um interesse ativo no destino final das suas peças, tendo uma ideia clara do tipo de programa no qual gostaria que fossem ouvidas e compondo com esse objetivo em mente – mas deixando também claro, na sua surpresa, que isso poderia perfeitamente não se ter concretizado. Nada na descrição de “Industry In Motion” estabelece uma associação com programas de viagens: “Urgent string quintet with bright pizzicatos & anxious piano”⁹⁶ (seguindo o método habitual da Audio Network de adjetivar e quase personificar os aspetos de instrumentação de uma peça). No entanto, ao pesquisar faixas pela modalidade de classificação “production genre” (com “etiquetas” como documentário, desporto, comédia, empresarial), foi possível verificar que “Industry In Motion” é das poucas faixas incluídas

⁹⁶ Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/industry-in-motion_95897 a 21/01/2017.

na categoria “Vintage Travel”, sob “Leisure/Lifestyle”. Assim, é provável que a equipa da Audio Network encarregada destas categorizações tenha tido em conta a vontade de “Bert” de orientar o mais possível a sua peça de modo a ser incluída em programas de viagens. No caso específico deste compositor (que não é, contudo, representativo da maioria dos compositores de *library music*), vemos uma maior preocupação com o destino de uma peça; vemos também uma utilização estratégica da categorização das faixas para potenciar as hipóteses de receção que um compositor preferiria para a sua música, mas sobre as quais não tem controlo.

Para além destas questões, é interessante notar o modo como “Richard” descreve o álbum filiado no imaginário de filmes como *The Hunger Games*: o compositor menciona, por exemplo, “uma sensação de inocência confrontada com adversidade e triunfando contra ela” (“Richard” 2016). Como aconteceu com a maioria dos compositores entrevistados (salvos raras exceções, como “Muriel”), “Richard”, para caracterizar os seus álbuns para a Audio Network, focou quase exclusivamente adjetivos ou narrativas que não seriam consideradas como sendo estritamente “aspetos musicais”. Esta recorrência constante de um discurso que seria mais rapidamente associado a, por exemplo, uma descrição do enredo de um filme, mostra o quão indissociáveis e fundamentais essas narrativas cinematográficas – e a consequente evocação de imaginários e elementos visuais – são para a criação de *library music*. Para além disso, realça as complexidades presentes nos discursos em torno de música, nomeadamente, o facto de serem condicionados por uma formação cultural que valoriza a interpretação e descrição da imagem em detrimento do som (*cf.* Chion 2013 [1990]; Tagg 2006).

É também relevante apontar que, como aconteceu com os compositores entrevistados no contexto de Cézame, não foi feita qualquer referência a outros compositores ou álbuns de *library music*. “Carlos” insistiu em conceitos que estão já bastante presentes nos textos do *site* da companhia, como os de “autenticidade” e “qualidade”. O entrevistado justificou essas valorizações com o contacto que a Audio Network estabelece com compositores consagrados como especialistas em determinado género musical, exemplificando: “se queremos música de Bollywood, procuramos pessoas que realmente consigam produzir isso de forma a termos música autêntica como resultado final” (“Carlos” 2016). “Carlos” procurou também realçar o prestígio do facto da companhia trabalhar com produtores a nível internacional, formando assim o que descreve como um “mercado multinacional”.

Já a noção de qualidade passa em grande parte, como em Cézame, pela gravação das faixas. “Carlos” valoriza a qualidade das gravações da Audio Network ao compará-las favoravelmente às de companhias concorrentes: segundo o entrevistado, estas, ao constituírem o seu catálogo com faixas provenientes de diferentes fontes e compositores, teriam uma qualidade muito variável em termos de produção. Afirma assim que uma das grandes diferenças em relação a outras companhias seria o facto de os seus músicos “tocarem instrumentos reais, não sintetizadores”, resultando numa “qualidade sonora do repertório muito superior” (“Carlos” 2016) e acrescentando que gravam frequentemente com a orquestra filarmónica de Londres (sublinhando, portanto, as suas ligações com uma entidade ou instituição cujo capital simbólico contribuiria para a legitimação da companhia e para um afastamento do estigma generalizado da *library music*).

Essa necessidade de legitimação da Audio Network baseada na qualidade da sua gravação (e no seu uso do que chamam, numa expressão discutível, instrumentos “reais”, contrapondo a sintetizados) foi também visível nas entrevistas de “Bert” e “Morgan”. Estes chamam atenção para o facto de a companhia gravar com grandes orquestras e coros (“nem um *sample* em vista”, comenta “Morgan”), “nos melhores estúdios do mundo, como o Abbey Road Studios”, segundo “Bert”. Para este último, o “grande negócio” em que a *library music* se tornou hoje em dia contrasta com “o estigma que havia, há anos, em torno da música ‘de fundo’ ou ‘de elevador’ usada nos media” (“Bert” 2016) (apontando para a aproximação frequente entre esta produção musical e a muzak). Quanto a “Morgan”, este nota a ironia do facto da Audio Network gravar com orquestras “quando muitos projetos especialmente encomendados para televisão (isto é, não *library music*) irão usar inteiramente *samples* dado o seu orçamento para a música ser inexistente” (“Morgan” 2016). A possibilidade deste comentário ser encarado como uma crítica à desvalorização generalizada da *library music* face à chamada “música original” é contrariada de imediato quando “Morgan” acrescenta que “a Audio Network não é, no entanto, uma típica companhia de *library music*” (“Morgan” 2016). Numa posição semelhante à da consultora musical de Cézame, “Carlos” e estes compositores reproduzem também eles os termos do discurso estigmatizante que envolve esta produção musical, sem, contrariamente ao que poderia ser esperado, procurar contrariar a visão negativa de que seria algo de fraca qualidade ou interesse. Ao aplicar esse discurso às companhias concorrentes, “Carlos” e “Morgan” insistem numa demarcação dessas últimas, posicionando a Audio Network como a “exceção à regra”.

3.2 Textos e categorizações das faixas

Como sucedeu no capítulo anterior, considerei útil contactar outra companhia anglófona de *library music* de modo a ter um ponto de comparação em aspetos pontuais e circunscritos, tendo para isso realizado uma breve entrevista a uma funcionária do *site* canadiano Premium Beat. O seu funcionamento é em muitos pontos semelhante ao da Audio Network, propondo um sistema de categorização por emoções/ambientes (com categorias praticamente idênticas), música que lhe é exclusiva, e enfatizando esmagadoramente a utilização da sua música em projetos audiovisuais. Outros elementos dos seus textos de apresentação são, não inesperadamente, próximos dos que encontramos nos *sites* de Cézame ou Audio Network: a facilidade e rapidez na pesquisa das faixas, uma forte internacionalização nos seus clientes e compositores, o facto destes últimos serem profissionais, um realçar da seleção e controlo efetuado sobre as faixas comercializadas (“We’re particular about the tracks and musicians we accept into our library” [Premium Beat 2016b]), e uma ideia de “alma” e “paixão” que não é muito afastada da “magia da música” mencionada pela Audio Network. Todas essas asserções conduzem a um discurso que aqui reencontramos: Premium Beat apresenta-se como “a fresh alternative to the ‘typical stock music library’” (Premium Beat 2016c), sublinhando o facto de cada faixa no *site* ser escolhida a dedo, e contrapondo-se explicitamente a outras companhias para favorecer a sua imagem: “Where other royalty free music libraries share the same tracks, all PremiumBeat music is exclusive to our site” (Premium Beat 2016b).

Se as características do funcionamento da Audio Network até agora focadas são semelhantes às de Cézame e Premium Beat, existe porém um importante aspeto no qual divergem: o poder de decisão dos compositores sobre os títulos, descrições e palavras-chave da sua música. “Morgan” afirma que tanto ele como a equipa da Audio Network decidem esses elementos textuais, apesar da maioria dos títulos serem pensados por ele. Isso é reiterado pelos membros dos ramos da Audio Network do Reino Unido, da Austrália e de Portugal: “Carlos”, “Ian” (membro do ramo britânico da companhia) e “Edna” (do ramo australiano) afirmam que os textos são decididos em conjunto entre os compositores e a equipa musical da companhia. O sistema de Premium Beat segue um compromisso parecido: segundo “Hillary” (coordenadora responsável pelas licenças de utilização da música do *site*), os compositores intitulam as suas faixas, mas é a equipa do *site* quem depois escreve as descrições e palavras-chave.

Future Plans - 8 mixes

[Show prices for](#)

Select a usage licence

	Future Plans (2169/6) Paul Mottram (PRS)	2:42	8 mixes 5 related	Mechanical piano & marimba with light, interweaving strings	
	Key Em (ends in Em) Metre 4/4 Tempo 86 bpm (ends at 86) Tempo Notes Medium			Album Number 2169/6 ISRC GB-FFM-14-16906 Publisher Audio Network Limited	Release Year 2014
	Future Plans 2 (2169/71) Paul Mottram (PRS)	2:14	8 mixes 0 related	Mechanical piano & marimba with determined strings. Underscore	
	Future Plans 3 (2169/72) Paul Mottram (PRS)	2:06	8 mixes 0 related	Mechanical piano & marimba with determined strings. Alternative ending	
	Future Plans 4 (60) (2169/73) Paul Mottram (PRS)	1:00	8 mixes 0 related	Mechanical piano & marimba with light, determined strings	

Figura 5 – Exemplo de apresentação de faixa musical, captura de ecrã do *site* Audio Network

No caso da Audio Network, “Ian” especifica que os títulos escolhidos pelos compositores poderão ser alterados para evitar possíveis repetições, e que as descrições por eles submetidas poderão também ser modificadas para que sejam mais consistentes com as outras descrições no *site* (o qual, como já foi referido, tem uma forte tendência para descrever as faixas com uma adjetivação da sua instrumentação, como “playful violins” ou “happy-go-lucky brass”). As respostas de “Bert” corroboram esta afirmação: o compositor diz ser sempre ele a escolher e escrever todos os seus títulos, descrições e palavras-chave, mas que todos estes poderão ser alterados se a equipa musical o achar necessário. “Richard” nem chega a mencionar esse esforço conjunto com a equipa, atestando simplesmente, “Eu escolho os títulos, descrições e palavras-chave” (“Richard” 2016). Comparativamente a Cézame, o poder de decisão dos compositores sobre os textos da sua música é muito superior: no caso do *site* francês, ao invés de um trabalho conjunto com uma equipa musical, todos os compositores afirmaram que os textos ficavam a cargo desta última. Esta é uma diferença significativa: os textos e categorizações são, na maior parte do tempo, a única hipótese que os compositores teriam de apresentar as suas faixas de modo a direcioná-las para destinos audiovisuais da sua preferência – por outras palavras, o único nível de controlo (mesmo tratando-se de um controlo muito reduzido) sobre os contextos nos quais a sua música irá ser ouvida por um público alargado. Contudo, é importante relembrar que a maioria dos compositores entrevistados não demonstrou ter interesse nesse controlo da apresentação das suas faixas.

“Carlos” deixa claro que os elementos textuais seriam “importantes do ponto de vista comercial”, dado darem a primeira indicação, ao utilizador do catálogo, do seu possível interesse numa faixa, para além de determinarem que resultados este irá encontrar após pesquisar usando palavras-chave. A respeito desse sistema de palavras-chave (frequentemente chamadas *tags* pelos consultores musicais destes *sites*, mesmo que não sejam anglófonos), “Carlos” explica:

Todas as músicas têm *tags*,⁹⁷ palavras que descrevem as faixas, e que são geridas pelas pessoas que gerem o *site* e catálogo. Por vezes os compositores podem ter outra ideia, dar sugestões de palavras-chave, depois passa pela equipa musical que vê isso tudo, e que vai aceitar ou rejeitar algumas e adicionar novas palavras. Porque um compositor pode achar que a música é “sombria”, mas o conceito de “sombrio” é um bocado vago. Tem de haver consistência, daí a importância das *keywords* [palavras-chave] serem coordenadas por uma equipa específica, para que sejam as mesmas para os vários tipos de música no catálogo, senão ia dar resultados muito diferentes e inconsistentes. Há muito trabalho por trás. (“Carlos” 2016)

O exemplo que “Carlos” dá com o conceito de “sombrio”, considerando-o demasiado vago (e deixando subentendido que a equipa musical poderá não concordar com a descrição proposta por um compositor), remete-nos para a entrevista de “Bertrand”, da UNIPPM, no capítulo anterior. Reencontramos aqui o receio de que as descrições e palavras-chave seriam demasiado subjetivas para serem decididas sem uma equipa e um sistema estandardizado que lhes possa dar coerência e credibilidade. Se “Bertrand” referia um *thesaurus* uniformizado por todos os ramos da companhia, no caso da Audio Network é mencionada uma preocupação de que haja congruência nas palavras-chave usadas, trabalhando para isso uma equipa que uniformiza as descrições e outros textos das faixas.

“Morgan” afirma que “apesar dos compositores terem a oportunidade de sugerir palavras descritivas, as faixas são introduzidas na base de dados por ‘coders musicais’ que podem dar várias palavras-chave e *tags* de categorias às faixas” (“Morgan” 2016). “Ian” e “Edna” confirmam que essa “etiquetagem” das faixas segundo ambientes, emoções, instrumentos, géneros e outros critérios é feita pela equipa musical da companhia no Reino Unido. No caso de Premium Beat, segundo a explicação de “Hillary”, o processo de categorização e descrição é igualmente realizado por uma equipa: “é feito simplesmente ouvindo – neste caso não há nenhum atalho para ouvir. Temos membros da nossa equipa que ouvem cada faixa e que depois escrevem uma breve descrição e a categorizam por emoção, género, instrumento, etc.” (“Hillary” 2016). No entanto, a aparente espontaneidade

⁹⁷ A entrevista foi realizada em português, e foram mantidos os termos ingleses utilizados pelo próprio entrevistado.

dessa classificação (“é feito simplesmente ouvindo”) apoia-se na verdade num sistema de categorias estandardizadas e num léxico pré-definido, sendo pois um processo bem menos abstrato do que as afirmações de “Hillary” poderiam levar a crer.

Mesmo numa situação em que os compositores têm mais poder de decisão sobre os textos (sobretudo no que toca à Audio Network), a equipa musical do *site* tem a última palavra sobre esses elementos. A solução para o receio de que a categorização e escrita dos textos seria problemática, devido a uma noção de subjetividade e de opiniões divergentes em relação a uma faixa, acaba por encontrar-se na constituição de um vocabulário fixo, produzido por uma equipa com autoridade final sobre a caracterização das faixas, e numa tentativa de uniformização e estandardização dos textos. O elevado ritmo com que surgem novos álbuns, aliás, não permite que o processo de categorização e redação seja muito demorado, algo que contribui para a necessidade de ter um léxico estandardizado que forme a base dos textos das faixas.

No entanto, esse tempo reduzido não é o único motivo para a uniformização destes textos: a adoção de um vocabulário pré-estabelecido e a sua aplicação por uma equipa parece ser vista como necessária para conceder autoridade e credibilidade à categorização das faixas, algo encarado como sendo demasiado subjetivo e variável quando realizado por uma só pessoa sem um método sistemático. Essa última questão relembra a posição expressa por “Leandro”, compositor, em entrevista. Referindo-se ao *site* Audio Jungle, explicou ser ele a escolher as categorias para as suas músicas, bem como as palavras-chave, títulos e descrições. Apesar de essa possibilidade permitir a “Leandro” ter mais controlo sobre o contexto de visualização e receção das suas faixas (algo que não impediu, contudo, algumas utilizações inesperadas, como será referido mais tarde), este afirmou que seria provavelmente melhor se tudo isso tivesse ficado a cargo da equipa do *site*, indiciando assim que esse seria mais seletivo e exigente com as faixas e a sua apresentação. Um *site* com textos mais uniformizados e um vocabulário coerente indicaria um maior rigor da parte da companhia, ao implicar que todas as faixas teriam passado pelo escrutínio de uma equipa e sido classificadas do mesmo modo.

As palavras-chave e descrições não são os únicos elementos textuais que se apoiam num sistema convencional e com uma certa estandardização, seja com a formação de um léxico fixo ou com a procura de coerência e uniformização nos conceitos aplicados às faixas. As próprias categorias destes *sites* são tanto um reflexo como um reforço de géneros e convenções narrativas cinematográficas. Para além disso, refletem também as categorias

apresentadas por outras companhias de *library music*. Com efeito, dificilmente estas companhias operariam de modo isolado e sem contactar com as práticas de produção de cada uma, apesar da distanciação mútua que proclamam. Aliás, essa própria distanciação depende, na verdade, de um mínimo de conhecimento das práticas de companhias concorrentes, só assim sendo depois possível publicitar, em comparação, uma melhor produção musical ou funcionamento. De entre todos os aspetos que de facto distinguem estas empresas umas das outras – e não apenas os que estas afirmam distingui-las – salientou-se sobretudo, até ao momento, a gravação das músicas (nomeadamente com o recurso a instrumentos sintetizados ou não), a distribuição do poder de decisão sobre os textos pelos vários intervenientes, e o nível de controlo e escrutínio de uma equipa sobre as faixas que lhe são propostas. Contudo, um aspeto em particular mantém-se bastante semelhante em todas estas companhias: as categorias dos seus catálogos. Assim, “Morgan” (que, para além de ser dos compositores com mais sucesso da Audio Network, ajudou a desenvolver o catálogo da companhia no seu início em 2002) afirma que as categorias do *site* surgiram de uma consciência das categorizações existentes noutras companhias de *library music*, e de uma vontade de expandir e melhorar essas mesmas hipóteses de categorização.

Estas, regra geral, consistem em categorias de géneros, instrumentação, emoções/ambientes e tipos de produção, e a lógica por trás delas assenta de modo incontornável no que é considerado como tendo mais procura no setor audiovisual. Assim, no *site* Audio Jungle, apesar de não haver tanta variedade de categorias quanto em Audio Network, encontramos as inevitáveis “children”, “corporate”, “holiday & seasonal” (apresentadas juntamente com categorias de géneros como “funk”, “electronica” e “jazz”). Se, como já foi visto no caso de Cézame e na entrevista de “Morgan”, as categorias destes *sites* são fortemente determinadas pelo que é mais procurado pelos clientes, bem como pelo que outras companhias de *library music* disponibilizam no seu catálogo, a própria categorização das faixas será condicionada e limitada por esses elementos. Ou seja, não sucede do modo abstrato e desligado de qualquer sistema pré-concebido, com associações livres a quaisquer conceitos, como sugerem as respostas de “Hillary”, de Premium Beat.

Quanto mais orientados estão estes *sites* para a produção audiovisual, indicando ser esse o principal destino da sua música (como acontece com Cézame e Audio Network), mais desenvolvidas estão as suas categorias de emoções e ambientes. Já Jamendo, um dos *sites* referidos por “Anne” na sua entrevista, não insiste tanto na utilização da sua música

em projetos audiovisuais, destacando também como possíveis destinos lojas ou estações de rádio: assim, no seu caso, as categorias disponibilizadas são maioritariamente de géneros musicais (pop, rock, hip hop, etc.). As poucas categorias de emoções no catálogo do *site*, como “happy” ou “relaxing”, não se aproximam da variedade existente em Audio Network, onde são propostas mais de cinquenta categorias sob “mood / emotion”, desde as mais habituais “happy” ou “sad” às mais invulgares “sea/water” e “cold/barren” (Audio Network 2016b). Estas últimas, aliás, destacam o facto de as categorias ditas de “emoção” e “ambiente” poderem, na verdade, abranger ainda mais elementos, podendo indicar locais, sensações ou qualquer outra característica que marque determinado momento de uma narrativa.

No entanto, é de notar que várias das *playlists* de Jamendo são próximas das de Cézame e da Audio Network, como “Election Day” ou “Olympic Games: Rio 2016”.⁹⁸ Apesar de este *site* ter sido apontado por “Anne” como um exemplo das “más práticas” de *library music* das quais Cézame se distanciaria,⁹⁹ a sua proximidade em determinados aspetos é inevitável, e revela-se nomeadamente em certas categorizações e compilações, dados os objetivos partilhados pelas duas companhias, isto é, não a sua insistência previsível numa ideia de “qualidade musical”, mas sim a sua adaptação ao que será mais procurado pelos seus clientes e, consequentemente, mais rentável.

A semelhança das categorias entre os diversos *sites*, apesar do afastamento mútuo que procuram realizar, recorda a noção pré-concebida de que a própria música destes *sites* seria idêntica, ao ser fundamentalmente baseada em estereótipos. Dada a forte prevalência desta visão negativa da *library music*, alguns compositores preocupam-se conscientemente em defenderem-se o mais possível dela, como acontece com “Richard”: referindo-se ao seu álbum com um “som épico”, acrescenta que procurou essa sonoridade “sem que soasse como mais um álbum de [música de] trailers *cliché*” (“Richard” 2016). Contudo, autores como Tagg defendem que a utilização de estereótipos musicais rapidamente reconhecíveis e amplamente usados é algo de fundamental para a *library music*, tendo em conta as suas condições de produção muito próprias: refiro-me ao facto de não ser composta para sequências audiovisuais específicas, devendo adequar-se ao maior número possível de contextos e produções (Tagg 1987, 285; 1982, 10). A esta perspetiva proponho acrescentar que a própria necessidade de categorização desta música num catálogo, de modo extensivo

⁹⁸ Retirado de <https://www.jamendo.com/explore/playlists> a 28/01/2017.

⁹⁹ Como é dado a entender pela expressão empregue por “Anne” a propósito de Jamendo: “aí sim, é música ao metro”.

e meticoloso, propicia a visão de que uma música estereotipada – e, daí, mais facilmente categorizável – seria inevitável.

3.3 Funções da música no audiovisual

A ideia de um carácter estereotipado como algo que seria exigido pelo meio no qual esta música se insere encontra-se também nos círculos de produção cinematográfica, e, de modo ainda mais acentuado, da televisão. Para Van Elferen, o facto de a música na televisão funcionar como um dispositivo de identificação e dispor de muito pouco tempo para o fazer leva a que esta tenha de ser o mais familiar e reconhecível possível. Conclui assim que “The repetitive, sometimes formulaic sound of television music is a necessary result of this circumstance, as is the use of generic preexisting music whose connotations are meant to be instantly recognised” (Van Elferen 2012, 77). Por “generic preexisting music”, a autora entende muito provavelmente a *library music*, e é interessante apontar que, dos dois adjetivos empregues para a caracterizar, um deles é “genérico”. Relembrando que um dos maiores clientes desta produção musical é o setor televisivo, Tagg refere que a lógica da criação audiovisual com baixo orçamento requiere música que comunique as emoções e conotações pretendidas de modo eficaz, promovendo assim a utilização de códigos musicais bem estabelecidos, que se prestem a um reconhecimento instantâneo e relativamente homogéneo por parte de uma “audiência *mainstream*” (Tagg 2006, 171).

É precisamente com expectativas da audiência que surge relacionada, no contexto do cinema, a utilização de estereótipos musicais. Em certos autores é recorrente a noção de um público que estaria dependente de fórmulas familiares e instantaneamente reconhecíveis. Referindo-se ao público cinematográfico de há um século, Wierzbicki afirma que este “remained psychologically dependent upon familiar film-music tropes”, mencionando também que a música usada nesse contexto “for the average American might immediately “signify” a filmic situation” (Wierzbicki 2009, 50). O mesmo se reflete na ideia do autor de que um acompanhamento musical segundo convenções estabelecidas seria não só esperado como mesmo *exigido* por esse público (*idem*, 54).

No seu guia de composição para cinema, Karlin e Wright apontam com frequência a importância de ter em consideração a expectativa do público – imaginando, para esse efeito, a mesma massa homogénea evocada por Tagg, com as mesmas experiências e reações. Para os autores, essa expectativa de um público relaciona-se com as funções da música no filme,

afirmando, “The score must do what the audience expects it to do at all the right places” (Karlin, Wright 2004, 203). Para além disso, as expectativas de uma audiência levariam a uma inflexibilidade que resultaria em “bandas sonoras genéricas”, “music that could just as easily have been written for another similar film” (*ibidem*) – deixando subentendido que tais características de algo genérico e substituível, perfeitamente próprias à *library music*, seriam indesejáveis. Essas considerações dão origem a passagens que levantam questões de grande interesse, tais como: “You [o compositor] must know what the authentic sound is for each ethnic or historical project, but you can’t necessarily count on that sound to be perceived as authentic by the audience” (*idem*, 138). Na minha perspectiva, a preocupação com a percepção de um público é igualmente central no contexto de um catálogo de *library music*. Nesse sentido, por exemplo, as faixas cujos textos as associam a determinados locais inscrevem-se no imaginário sonoro que se estabeleceu firmemente em seu torno em produções audiovisuais.

É interessante relembrar neste ponto a afirmação de “Carlos”, da Audio Network, de que a companhia procuraria produzir “música autêntica” ao contactar compositores considerados como uma autoridade em determinado género, dando o exemplo de “Bollywood”. Contudo, esse ideal de autenticidade prende-se, sobretudo, com o que seria percebido pelos seus clientes como sendo “indiano”, e ao que estes esperam encontrar quando escolhem esses termos para pesquisar música no *site*. De facto, uma grande parte das faixas etiquetadas como “indiano” ou “Bollywood” foram compostas por músicos anglófonos com uma formação clássica de conservatório. Inserem-se, contudo, no imaginário evocado por estes termos através de referências a músicas de filme conhecidas¹⁰⁰ e, sobretudo, da utilização de instrumentos passíveis de provocar o reconhecimento imediato pretendido, como a tabla e o sitar.

Esse preceito de base, no contexto audiovisual, de criar músicas que evoquem narrativas e imagens de modo instantâneo, remete-nos para a importância que o uso de fórmulas musicais convencionais assume na *library music* – ou, mais especificamente, o uso de determinados timbres, harmonias e ritmos que são percebidos como sendo fórmulas. A ideia de que tais associações imediatas necessitariam de música formulaica (e de que essa mesma utilização de fórmulas seria algo de negativo) está já presente numa crítica de Adorno e Eisler: o que qualificam de “automatismo associativo” implicaria uma

¹⁰⁰ Por exemplo, certos segmentos vocais da faixa “Mumbai Express”, de Igor Dvorkin e Duncan Pittock, são idênticos aos de “Nagada Nagada”, do filme de Bollywood *Jab We Met* (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mumbai-express_7208 a 28/01/2017).

música banal, sobreutilizada e sem originalidade, um mero “material rotineiro” (Adorno, Eisler 1947, 126). Os autores referem ainda “padrões associativos” que suscitariam “respostas automáticas” (*idem*, 13), relacionando essas associações entre música e imagem filmica com *clichés* musicais e mostrando uma visão fortemente crítica destes últimos (*idem*, 12). Já Sanchez, sem a mesma carga valorativa, define uma “fórmula” como elementos musicais associados a enredos e iconografias recorrentes, persistentes em “narrativas *mainstream*” e contribuindo para a construção das convenções de um género filmico (Sanchez 2014, 36). Apesar da visão deste autor quanto a estereótipos musicais ser, de longe, mais positiva (afirmando que “conventions form a mobile universe, not a ‘list’ of frozen meanings” [*idem*, 39]), a ideia de “*cliché*” não surge, ainda assim, como algo de desejável: procurando defender o interesse do carácter formulaico da música de filmes, Sanchez afirma que “The formulas are the materials of a poetics that is never a slavish application of cliché” (*ibidem*).

Esta noção frequente de “associação automática” entre certos códigos musicais e situações narrativas relaciona-se de modo determinante com as já referidas funções da música no audiovisual, nomeadamente a de indicação de tempo, local, personagem, entre outras – o “dispositivo de identificação” referido por Van Elferen (2012, 77). Esse papel de “indicação” é dos mais mencionados pelos autores que teorizam funções da música no audiovisual (Gorbman 1987, 73; Chion 2013, 44; Cohen 2001, 258; Kassabian 2009, 48; Kalinak 2010, 62; Merlier 2015). Deparamo-nos assim com ideias como a de “música de identificação”, que poderia indicar “everything from historical period and geographical location of the story or scene to all sorts of things – age, class, race, gender, sexuality, urban/rural” (Kassabian 2009, 48); música para controlar conotações “by fleshing out mood and atmosphere, establishing time and geographic place, and delineating characters’ subjectivity” (Kalinak 2010, 62); códigos musicais reforçados por uso cinemático e usados como indicações [*cues*] referenciais ou narrativas (Neuemeyer 1997, 15); ou ainda música para “plonger l’auditoire dans des environnements culturels, physiques, sociaux ou historiques particuliers” (Lissa *in* Merlier 2015, 48). Para Kassabian, as funções de identificação e de sugestão de um ambiente são as duas principais práticas da música de cinema que transitaram para meios audiovisuais assíncronos, como *sites* e videojogos (Kassabian 2009, 55). É particularmente interessante esta relação, estabelecida pela autora, entre as funções de ambiente/identificação e os produtos audiovisuais sem sincronismo preciso entre música e imagem: esta perspectiva relembra a ideia de que a *library music* apenas poderia evocar

algo de modo genérico, dado não ser composta para sequências audiovisuais específicas, com as quais se pudesse sincronizar a nível detalhado.

Ainda relativamente às funções da música no audiovisual, Corner é apenas um dos vários autores a referir “indications of historical time, of geographical place and of appropriate mood” como sendo uma das principais funções da música na televisão, baseando-se para isso em “padrões contextuais e associativos de significados culturais” (Corner 2002, 357). Curiosamente, no seu manual de produção televisiva, Millerson e Owens (2009, 282) afirmam que as funções da música na televisão estariam já tão estabelecidas que não se justifica debruçarem-se sobre elas. Assim, num manual que examina de modo detalhado todos os aspetos da produção de um programa televisivo, as possíveis utilizações da música surgem como algo de óbvio e incontestável. Ainda assim, são mencionados brevemente os possíveis papéis da música, dando exemplos (“identificação”, “atmosférico”, “associativo”) perfeitamente próximos das funções enunciadas por outros autores (*ibidem*).

É intrigante destacar o quão prevaletentes, nos discursos em torno da música no audiovisual, são estes princípios de funcionalidade, sobretudo tendo em conta que essa motivação incansável para listar e identificar funções da música não se verifica a este ponto noutros contextos de criação musical. As funções enumeradas sistematicamente por vários autores têm fortes semelhanças, chegando por vezes a ser idênticas, e é curiosa esta tendência insistente e própria à literatura sobre música no audiovisual (particularmente no que toca ao cinema e televisão) para reiterar estas listas de funções, mantendo-as fundamentalmente próximas das enunciadas por Zofia Lissa em 1965 ou por Claudia Gorbman em 1987. Este hábito de teorizar e pensar a música no audiovisual segundo as suas funções encontra-se tão enraizado e normalizado que origina perspetivas como a de Millerson e Owens, e reflete-se na visão de autores como Kalinak, que atribuem a essa “funcionalidade” um papel central na definição da música de filme: “film music is (...) defined by its function within a cinematic field of reference” (Kalinak 2010, 9). Tendo isto em conta, não é surpreendente que as categorias e palavras-chave associadas às faixas de *library music* estejam tão estreitamente ligadas a essas funções de indicação, fazendo referência não só a emoções como também a locais, épocas históricas, possíveis utilizações em diferentes produções, e adjetivos que se poderiam perfeitamente aplicar a personagens numa narrativa. No *site* da Audio Network, mesmo pesquisando música por “instrumentação” e não por “emoção/ambiente”, certas categorias, como “orquestral”,

conduzem ainda a subdivisões que incluem desde “romantic” e “period” a “links/stings”¹⁰¹, mostrando o quão central para a categorização é a ideia de função da música no seio de um projeto audiovisual.

As palavras que se sucedem nas descrições das faixas da Audio Network – “sleazy”, “suspense”, “middle eastern”, “baroque” – indicam os aspetos de um filme aos quais podem ser associadas, desde localização geográfica a uma característica predominante de uma sequência, seja algo furtivo ou nostálgico. Na categorização das faixas, a equipa musical do *site* parece surgir como uma autoridade que declara aquilo que uma música *é*. Recordo aqui a descrição dada por “Anne” do sistema de indexação de Cézame, consistindo em determinar se uma faixa seria alegre, despreocupada, etc. No entanto, será mais adequado considerar que a categorização declara, sobretudo, como a música *pode funcionar* em determinado contexto audiovisual. Tanto Cézame como Audio Network etiquetam várias das suas faixas com, por exemplo, “feminino” ou “masculino”. Não significa, com isto, que qualificam literalmente uma certa faixa como sendo “feminina”, mas sim que consideram provável, devido à sua inserção em certas convenções musicais e audiovisuais, que um cliente do *site* a queira escolher para um projeto ou sequência onde uma ideia de “feminino” é destacada. A lógica que determina os textos da *library music* prende-se fundamentalmente com os modos como poderá ser utilizada e com as funções que poderá cumprir num contexto audiovisual, mais do que com uma vontade de determinar o seu significado de modo isolado.

3.4 Exemplos de categorização de faixas

As “associações imediatas” referidas por vários autores e realizadas pela equipa musical destes *sites* apoiam-se em convenções musicais reforçadas em obras audiovisuais e, anteriormente, em contextos operáticos e concertísticos. Monelle é apenas um dos autores que chama a atenção para essa “sedimentação” de significados em convenções bem estabelecidas: “The commonest musical icons (...) are not at all “pure”, but are dependent on well-known conventions” (Monelle 2000, 17). A esse respeito, Small escreve:

¹⁰¹ “Links/Stings” faz referência ao uso de música para acentuar determinados momentos ou realizar a transição entre duas sequências. Dado que as músicas nesta categoria são pensadas expressamente para essa função, todas duram, em média, entre 10 a 30 segundos (Retirado de <https://www.audionetwork.com/browse/m/instrumentation/orchestral/> a 29/01/2017).

Actually, the idea that a piece can be sad or happy at all belongs exclusively to the representational style that has been dominant in Western operatic and concert music since the seventeenth century. It depends on a system of musical signs that has been evolving during that period and so can have no claim to a place among the universals of music. (Small 1998, 138)

É particularmente útil confrontar a afirmação de Small com o sistema de classificação de faixas de *library music*, apresentadas com um tom de universalidade.¹⁰² É frequentemente realçada a internacionalização destes *sites* através dos seus compositores e clientes,¹⁰³ cujas diferentes origens geográficas e culturais não impediriam de tornar universalmente válida a descrição e categorização de uma faixa, apesar das suas adjetivações, desde “stealthy pizzicato” a “glamorous fanfare”, se alinharem em tradições musicais e cinematográficas circunscritas. Contudo, a aparente universalidade destes *sites* torna-se cada vez menos questionável e despropositada, dada a forte disseminação internacional dos produtos audiovisuais que constituem a principal influência – e mercado – para a *library music*. Nesse sentido, Kassabian propõe que, tendo em conta o monopólio de estúdios norte-americanos sobre as práticas e produções televisivas e cinematográficas globalmente, “mainstream Hollywood film music practices may well constitute the only musical língua franca in contemporary western industrialized societies” (Kassabian 2001, 8).

Para além de Kassabian (2001, 17), Tagg (1982, 2) e Lanza (2004, 63) destacam o facto dos estereótipos e convenções musicais da *library music* se basearem nas práticas de composição para o cinema narrativo *mainstream*. Rodman, contudo, refere também que os catálogos e a indexação de peças segundo ambiente, local, época, género e função estrutural revelam “a continuation of practices that date back many centuries” (Rodman 2010, 120), indo para lá das compilações do cinema mudo – apesar de, como já foi referido, essas marcarem uma circulação e reforço de convenções musico-cinematográficas a uma escala inusitada. Os hábitos e fórmulas musicais estabelecidos no cinema *mainstream* de Hollywood na primeira metade do século XX rapidamente formaram a base das práticas estandardizadas que se mantêm, até hoje, predominantes a nível internacional (Larsen 2005, 9). O acompanhamento musical neste contexto afirmou-se como uma norma ao ponto de exercer, segundo Kalinak (1992, xiv), uma forte influência em filmes tanto dentro como

¹⁰² Esta ideia de um “universal cultural” marcou também a muzak e a sua produção direccionada para locais de trabalho, “twenty-four hours a day throughout the world” (Vanel 2013, 4).

¹⁰³ “Collaborating with over 750 composers, artists and producers from across the globe, we’ve built a world-class catalogue of original music spanning every conceivable style, mood and instrumentation” (Audio Networ 2016g).

fora da tradição de Hollywood. Essa produção musical baseou-se, por sua vez, nas práticas de compositores formados no domínio da música erudita ocidental (Tagg 1982, 9), estilisticamente alinhados em tradições oitocentistas.

Desse modo, os aspetos musicais que num contexto fílmico evocam associações a determinadas emoções ou locais estão não apenas presentes em *library music* estereotipada como também numa música dita “original” para cinema, igualmente dependente de fórmulas e convenções, estabelecidas o suficiente para suscitar o “reconhecimento imediato” referido anteriormente. A circulação e reforço dessas convenções é ainda acentuada pela influência da música de filmes em obras musicais que não são pensadas para acompanhar imagens.¹⁰⁴ Tais questões são tão incontornáveis neste contexto que Sadoff encara o papel do editor musical, particularmente quando este realiza uma compilação temporária para musicar um filme, como um trabalho fundamentalmente baseado no reconhecimento de, e recurso a, convenções musicais (Sadoff 2006, 167).

Tendo isso em conta, se a música de filmes foi já considerada um meio interessante para estudos de semiótica musical (Sadoff 2006), não é surpreendente que o mesmo tenha sido apontado à *library music*, sendo por exemplo mencionado o seu potencial para “providenciar artefactos concretos para teorias de tópicos musicais” (Rodman 2010, 120). Rodman debruçou-se sobre a categorização de tópicos musicais na enciclopédia de Rapée para explorar relações entre música e imagem fílmica, realizando a sua análise sob uma perspetiva semiótica Peirciana (*ibidem*). Tagg (*cf.* 2012, 2006, 1989, 1987, 1982) argumentou sobre a relevância e validade da música na televisão e da *library music* enquanto objetos de estudos de grande interesse para o desenvolvimento de análises semióticas, particularmente no que toca à categorização nos catálogos. Destaca, como principais motivos para a importância desses estudos, o elevado número de ouvintes que estas produções musicais alcançam, e a necessidade de promover abordagens semióticas que não encarem a música como um fenómeno isolado e isento de contaminações socioculturais (Tagg 1987, 283). De facto, a própria categorização pode revelar-se um objeto de estudo aliciante para análises semióticas confinadas à ideia persistente de “música em si”: ou, como o descreve DeNora, a premissa de que uma descodificação semiótica de exemplos musicais, apesar de circunscrita exclusivamente a estes últimos, permitiria

¹⁰⁴ A propósito disso, Donnelly afirma que “In recent years the sounds and emotional functions of film have proven a most significant inspiration, underlining its position as the epicenter of audiovisual culture” (Donnelly 2013, 369) – e é interessante destacar, mais uma vez, a importância de uma ideia de “funções” no contexto da música de filmes.

especificar como irão promover, restringir ou permitir certas leituras, comportamentos, juízos de valor, emoções ou interações sociais (DeNora 2004, 21).

Uma das limitações apontadas pela autora a esta abordagem é o risco de confundir “ideas about music’s affect with the ways that music actually works for and is used by its recipients instead of exploring how such links are forged by situated actors” (*idem*, 22). Este problema merece especial destaque no contexto da *library music*, tendo em conta que, como será referido mais tarde, é importante não presumir que as categorias e textos de uma faixa ditam todos os modos como estas poderão ser empregues em produtos audiovisuais, por mais influência que tenham sobre as decisões dos clientes de um *site*. Para lá desses possíveis problemas, seria produtivo realizar estudos que, na linha de pensamento já desenvolvida por Tagg, se debrucem sobre os *sites* de *library music* a partir de diferentes teorias de semiótica e tópicos musicais, analisando como estes aspetos guiam as categorizações e textos das faixas, e até que ponto esta produção musical pode ser considerada um verdadeiro catálogo de tópicos teorizados pela semiótica.

Apesar de não serem esses os objetivos da presente investigação, é útil apontar que, na eventualidade de futuros estudos centrados numa perspetiva semiótica, o trabalho de Tagg forma uma base teórica e conceptual sólida para o domínio da *library music*. Seria também necessário explorar o modo como os textos das faixas contribuem para focar os seus possíveis significados (Castro 2015a, 90), inscrevendo-se num longo e complexo processo de fixar metalinguisticamente significados a códigos musicais (Anderson 2003, 56). Por exemplo, é interessante questionar o que, na faixa “Dancing Landscape” de Philip Guyler, leva a equipa musical do *site* a falar de “arpejos pastorais” na sua descrição. Rapidamente se verifica que o álbum no qual a faixa se insere se chama *Pastoral 2*, com a descrição “Peaceful, pretty, panoramic & playful musical trip to the country”. É possível que uma das principais razões da equipa para qualificar os arpejos de “pastorais” tenha sido a de fortalecer textualmente a adequação da faixa ao tema do álbum – ou, no caso de a faixa ser pré-existente ao álbum e não ter, a princípio, ligações com um conceito de “pastoral”, simplesmente a de melhor a enquadrar nesse imaginário. Nesse sentido, é necessário ter sempre em conta que as categorizações e textos da *library music* não se baseiam tanto num propósito intelectual e desinteressado de realizar uma catalogação de códigos musicais, mas sim na necessidade pragmática de uma empresa, com motivações concretas.

De facto, as categorizações e descrições textuais das faixas nos *sites* não surgem apenas de um processo isolado de verbalizar os imaginários e conceitos que as suas

convenções musicais podem evocar (convenções essas que, apesar de anteriores ao cinema, foram reforçadas e difundidas de modo determinante nesse contexto). Essa prática enquadra-se no contexto de empresas que têm como principal preocupação e objetivos corresponder e adaptar-se ao que será mais relevante para os seus clientes. Não se trata apenas de um exercício taxonómico abstrato e desprovido de motivações práticas, como se poderia presumir a partir das descrições, dadas pelos membros da equipa do *site*, dos seus métodos de categorização – ou, seguindo a expressão de Kramer, “matching meaning to music, like fabric swatches” (Kramer 2001, 153). O carácter de aparente espontaneidade e naturalidade com que esse processo é apresentado (por exemplo, a ideia de que a atribuição de adjetivos ou diversos conceitos é feita de modo imediato e “simplesmente ouvindo”) não reflete os seus aspetos mais sistematizados, desde a circunscrição a um vocabulário pré-definido à adjetivação de faixas por “pontos”, com vista a que surjam a um cliente por ordem de relevância, de acordo com a pesquisa que este realizou. Assim, os motivos que conduzem às descrições e categorizações das faixas não se prendem exclusivamente com o que estas, devido a convenções musicais específicas, evocariam para os membros da equipa de um *site*.

Relativamente a essas convenções, é pertinente destacar a instrumentação e timbre de uma faixa enquanto elementos que contribuem com grande peso para reiterar determinadas ligações entre música e narrativas, locais, personagens-tipo e géneros filmicos, inscrevendo-se em associações musico-cinematográficas recorrentes (Gorbman 1987, 83). Wierzbicki aponta o timbre como um dos elementos da *library music* (chamando-lhe *stock music*) que a tornariam “estilisticamente apropriada” ao género de um programa televisivo, acrescentando que, para além disso, “the music needed only to fall into generalized categories of action or mood” (Wierzbicki 2013, 8). Violinos em tremolo são frequentemente etiquetados com conceitos como “suspense”, “tensão”, “arrepiente”, “assombroso”, “ameaçador”, e categorizados sob “horror” e “tensão”, seguindo associações já presentes no melodrama do século XIX (Altman 2004, 37) – associações essas criticadas por Eisler e Adorno, no contexto do cinema *mainstream* de Hollywood, como um *cliché* de instrumentação que se teria tornado “moeda corrente” (Adorno, Eisler 1947, 17).

Os próprios títulos das faixas nos quais tal se verifica posicionam-nas em situações narrativas tipificadas às quais estas sonoridades são repetidamente associadas, como “Approaching Doom” (inserindo-se no estereótipo de cordas friccionadas em tremolo e

numa tensão crescente, para assinalar perigo iminente),¹⁰⁵ “Hauntings”,¹⁰⁶ “Insomnia”¹⁰⁷ ou “Distinctly Uneasy”.¹⁰⁸ As faixas “Creepy Crawlies” e “Among Us” remetem para imagens e sensações bem enquadradas em imaginários do género cinematográfico do terror, com expressões como “skin crawling”¹⁰⁹ e “suspense for those behind the sofa moments”.¹¹⁰ Kalinak, aliás, aponta que esse uso de cordas friccionadas se tornou “a convention for terror itself, evoked in countless horror films” (Kalinak 2010, 15).

O uso de instrumentações específicas para adequar as faixas a determinadas categorias e géneros filmicos não se limita ao imaginário do terror. A propósito desses estereótipos de instrumentação, Cooke refere a prática de usar “instantly recognizable instrumental colour (e.g. a cliché such as a seductive-sounding saxophone for a female character of easy virtue) to convey a narrative point” (Cooke 2008, 85). É interessante realçar aqui essa ideia de usar timbres imediatamente reconhecíveis para destacar ou transmitir certos aspetos de uma narrativa, relembrando a perspetiva já mencionada de que as conotações da *library music* devem ser “instantaneamente reconhecidas” (Van Elferen 2012, 77). O exemplo de *cliché* de instrumentação dado por Cooke e reiterado também por Kalinak (2010, 27), relacionando o uso de saxofone com a sexualidade de uma personagem (particularmente a personagem-tipo da *femme fatale* no imaginário do filme *noir*), está também presente em faixas da Audio Network. “Night Sphere”,¹¹¹ “Waiting for you”,¹¹² “In a dream”,¹¹³ “Pimps and Hustlers”¹¹⁴ e “Midnight Cafe”¹¹⁵ têm todas na sua descrição a expressão “seductive sax”, para além de passagens como “sexy late night chill out” e “prowling, noturnal jazz” que, juntamente com os seus títulos, remetem para noções de

¹⁰⁵ De Duncan Pittock (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/approaching-doom_21709 a 02/02/2017).

¹⁰⁶ De Ray Davies (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/hauntings_8217 a 02/02/2017).

¹⁰⁷ De Duncan Pittock (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/insomnia_3361 a 02/02/2017).

¹⁰⁸ De Jody Jenkins (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/distinctly-uneasy_121901 a 02/02/2017).

¹⁰⁹ De David Tobin e Jeff Meegan (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/creepy-crawlies_82109 a 02/02/2017).

¹¹⁰ De Andrew Cottey (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/among-us_105011 a 02/02/2017).

¹¹¹ De Tim Garland (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/night-sphere_69007 a 03/02/2017).

¹¹² De Bob Bradley, Matt Sanchez e Sarah Wassall (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/waiting-for-you_108332 a 03/02/2017).

¹¹³ De Jason Pedder, Ashley Barnes, Jamie Ziapour e Jessica Greenfield (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/in-a-dream3_85563 a 03/02/2017).

¹¹⁴ De Jason Pedder, Ben Ziapour e Jamie Ziapour (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/pimps-and-hustlers_60148 a 03/02/2017).

¹¹⁵ De Michael Craig e Dave James (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/midnight-cafe_60193 a 03/02/2017).

urbanidade, sexualidade e vida noturna. A presença de saxofone é o elemento que mais se destaca e que une estas faixas nas suas alusões a sedução e sexualidade, sendo que, para lá desse aspeto tímbrico, os géneros das faixas são muito variados, indo desde o jazz e RnB (“In A Dream”) ao hip hop (“Pimps and Hustlers”). A associação a um erotismo com conotações de vulgaridade acaba também por dar origem a expressões como “sleazy sax” (“Glitters Not Gold”),¹¹⁶ “sexy sax” (“Behind Closed Doors”)¹¹⁷ ou mesmo “vulgar sax” (“Sunset Strip”),¹¹⁸ com uma menção a *striptease*.

Por outro lado, o uso de saxofone – e os imaginários que lhe estão explicitamente ligados através dos textos das faixas – é muito reduzido na categoria “romantic”. Na subcategoria “intimate”, surge apenas em 24 de 549 faixas, havendo muito menos referências diretas a sexualidade. Ao nível do timbre impera antes um uso de piano, violinos ou cordas dedilhadas, com progressões harmónicas estáveis, um predomínio de tonalidades maiores e um escasso uso de dissonâncias. Correspondem portanto de forma muito próxima ao que Kalinak considera como “well-established conventions for romantic passion”, acrescentando que essas convenções seriam tão eficazes que o seu potencial para conotar romance não depende do seu reconhecimento consciente da parte de um espectador (Kalinak 2010, 15). Estes estereótipos tímbricos refletem não apenas *clichés* musicais como também convenções narrativas, separando, através dos textos das faixas, as que são associadas a ideais de “romance” e “intimidade”, e as que se ligam antes a erotismo etiquetado com adjetivos como “vulgar”. A diferença entre estas categorias em termos tímbricos é acentuada, e as convenções musico-cinematográficas que conduzem a essa demarcação são sublinhadas por Kalinak:

When in a 1940s or 1950s Hollywood film you hear a bluesy saxophone in accompaniment to a woman on screen, what do you assume about her sexuality? What difference would it make to hear a lush romantic cue featuring a sweet violin instead? Hollywood composers depended upon a set of musical conventions to represent female sexuality. (*idem*, 27)

O uso de Kalinak do termo “depended”, no passado, deve-se ao seu foco no cinema de Hollywood dos anos 1940/50 – não a uma ideia de que essa realidade se teria alterado. Estas associações entre instrumentação e narrativa estabeleceram-se de tal modo como um

¹¹⁶ De Tim Garland (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/glitters-not-gold_98373 a 03/02/2017).

¹¹⁷ De Christian Marsac (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/behind-closed-doors_9389 a 03/02/2017).

¹¹⁸ De Christian Marsac https://www.audionetwork.com/browse/m/track/sunset-strip_10752 a 03/02/2017).

cliché identificado espontaneamente que os discursos em seu torno refletem a que ponto se tornaram inseparáveis: o “seductive-sounding saxophone” de Cooke está notavelmente próximo do “seductive sax” da Audio Network, imbuindo a instrumentação de uma peça com características que surgem, assim, como lhe sendo inerentes, indissociáveis e evidentes. Tais escolhas tipificadas de instrumentação podem também constituir parte do motivo para as críticas dirigidas à *library music* como algo de estereotipado – sendo essa estereotipação encarada como algo de negativo. Deaville menciona o caso de um compositor que, numa encomenda de música para a cobertura televisiva de uma guerra, se sentiu obrigado a recorrer à instrumentação expectável de trompete, caixa e tímpanos dadas as suas conotações militares, afirmando que não lhe parecia correto não a utilizar, *apesar* de a considerar um *cliché* (Deaville 2006).

A importância do timbre na caracterização e identificação de locais, épocas, personagens e narrativas é realçada várias vezes por Gorbman (1987, 86). Para ilustrar a sua afirmação de que a música de filmes recorre às associações conotativas de determinados timbres, a autora cita o comentário de Eisler e Adorno: “mountain peaks invariably invoke string tremolos punctuated by a signal-like horn motif” (Adorno, Eisler 1947, 13). Essa utilização de cordas friccionadas e trompas (eventualmente enquanto um tópico de caça [Monelle 2006, 35]) para cenários de montanhas ou florestas, encarada como um *cliché* por Adorno e Eisler, não é, evidentemente, algo de novo trazido pelo cinema, sendo já uma convenção bem estabelecida num repertório oitocentista. O mesmo se aplica, aliás, à prática em geral de recorrer a timbres específicos para conotar certos locais. No entanto, essa convenção tímbrica em particular não está muito presente na Audio Network: se algumas associações entre música e narrativa se mantiveram desde o cinema mudo, outras revelam mais claramente a estreita ligação entre a *library music* e as tendências recentes dos produtos audiovisuais para os quais é criada.

As faixas do *site* que, pelo seu título ou descrição, foram associadas a paisagens montanhosas (ou que surgem com uma pesquisa pela palavra-chave “mountain”), revelam uma grande variedade de sonoridades, com instrumentações distintas que evocam um número igualmente variado de locais. “Mountain Folk”¹¹⁹ e “Roan Mountain Dance”¹²⁰ são apenas dois exemplos de faixas que, pelo seu estilo bluegrass e predominância de bandolim,

¹¹⁹ De Lincoln Grounds, Thomm Jutz e Justin Moses (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mountain-folk_84284 a 05/02/2017).

¹²⁰ De Leon Hunt e Josh Clark (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/roan-mountain-dance_123699 a 05/02/2017).

banjo ou rabeca, são associadas nos seus textos aos Apalaches; praticamente nos seus antípodas, encontramos didgeridoos em “Red Mountain People”¹²¹ (cujo título faz sem dúvida referência a Uluru). “Happy Traveller”¹²² é uma de várias faixas marcadas pelo uso de uma cítara (provavelmente um guzheng) e de flautas chinesas em escalas pentatônicas. Já num imaginário sonoro distinto, ouvimos um gamelão e gongs em “Mountain Prayer”,¹²³ uma faixa que está também etiquetada com “Tibete”. Ainda para lá disso, em “Wisdom Of Elders”¹²⁴ cruzamo-nos com um imaginário envolto em misticismo de uma tribo ameríndia, com a descrição “Meditative, atmospheric Native American wood flute over deep organic drone”. Estas faixas evocam, de modo generalizado, imagens tão díspares quanto a dos Himalaias, de uma paisagem na China ou de uma cena tribal ameríndia, estereotipada com a aura de misticismo que lhe é insistentemente atribuída (algo bem ilustrado nos inúmeros vídeos disponíveis no *youtube* que propõem uma música ameríndia imaginada, associada a meditação e espiritualidade). Mais uma vez, deparamo-nos com descrições que fundem a instrumentação de uma faixa com os imaginários que lhe podem estar associados, dando origem a passagens tão intrigantes quanto “bordões orgânicos” e “flautas meditativas”, e fortalecendo assim a inserção desta música em determinadas narrativas.

Apesar da sua grande variedade, todas estas faixas estão de algum modo classificadas com a palavra “montanha” (seja pelo seu título, descrição ou palavra-chave). Os motivos para o ecletismo musical suscitado por um único conceito encontram-se, muito possivelmente, no facto de uma parte substancial da música da Audio Network ser utilizada em documentários (algo que, aliás, é já evidente com a produção dos álbuns da “World Documentary Series”, examinada adiante). Para além da BBC, o *site* lista os canais National Geographic e Discovery como alguns dos seus principais clientes (Audio Network 2016g). É essencial ter essa informação em conta para melhor compreender a preocupação da Audio Network em ter vários locais representados sob uma palavra como “montanha”. É provável que a produção dos documentários destes canais para acompanhar grandes planos panorâmicos de cordilheiras, desde a América do Norte ao Tibete, esteja mais interessada neste tipo de sonoridades do que numa orquestra sinfónica inscrita numa tradição erudita

¹²¹ De Christophe Goze (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/red-mountain-people_12984 a 05/02/2017).

¹²² De Aliès Sluiter (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/happy-traveller_95560 a 05/02/2017).

¹²³ De Barrie Gledden (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mountain-prayer_1831 a 05/02/2017).

¹²⁴ De Theo Travis (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/wisdom-of-elders_128133 a 05/02/2017).

européia. Isto não significa, no entanto, que as faixas acima mencionadas decorram diretamente de tradições musicais dos locais aos quais estão associadas: inscrevem-se, sobretudo, no imaginário sonoro que se formou em torno destes locais em produtos audiovisuais, com música de compositores cuja formação se baseia num cânone musical ocidental.

Esta situação é bem ilustrada pela nova série de álbuns “World Documentary”, criada especificamente para documentários, após vários pedidos que indiciavam a forte procura por música para este tipo de produções (Audio Network 2016k). A produção musical dos quatro compositores integrantes dos álbuns (cujos continentes temáticos vão desde a Ásia a África) enquadra-se perfeitamente nas convenções composicionais de séries e filmes anglófonos, filiadas no estilo sinfônico habitual das produções de Hollywood. Num eco de vários aspetos já aqui discutidos, o anúncio dos álbuns de “World Documentary” promove-os como evocando instantaneamente um local através de determinada instrumentação, tendo também em mente as cenas com probabilidade de serem incluídas num documentário pelos seus produtores (Audio Network 2016k). Destaca-se aqui a ideia frequente de “associações imediatas”, particularmente no que toca ao timbre, e a produção de *library music* dando uma atenção deliberada às necessidades dos seus clientes do audiovisual.

Nesse sentido, a autenticidade publicitada por esta companhia – nomeadamente por “Carlos”, um dos entrevistados – não se resume a uma procura de legitimação através da menção de um trabalho com músicos considerados especialistas. Prende-se também, entre outros, com a utilização de timbres específicos, enquadrados no imaginário sonoro aos quais as faixas estão associadas. A procura de autenticidade mencionada por “Carlos” pode, como acontece nestas faixas, prender-se em grande parte com o estabelecimento de um “gosto étnico”¹²⁵ generalizado para evocar locais e personagens, seguindo a expressão de Karlin e Wright (2004, 131). Esse propósito é particularmente evidente na promoção de “World Documentary Series”, ao referirem-se “orchestral scores infused with authentic indigenous instruments and textures” (Audio Network 2016k), encarando esses “instrumentos indígenas autênticos” sobretudo como um travo exótico numa tradição sinfônica ocidental. Mais uma vez, é útil relembrar aqui o comentário dos autores mencionados sobre o que seria considerado “autêntico” e “genuíno” por uma audiência: “You know what the authentic sound is for each ethnic or historical project, but you can’t

¹²⁵ A Audio Network não é, de todo, o único *site* de *library music* que parece fazer equivaler o termo “étnico” a qualquer sonoridade que não se insira numa tradição erudita ocidental.

necessarily count on that sound to be perceived as authentic by the audience” (Karlin, Wright 2004, 138). Reencontramos a mesma perspectiva com Sadoff, quando este aponta que um compositor pode recontextualizar e recodificar um instrumento extraeuropeu segundo as expectativas de um público ocidental. Assim, tornar-se-ia irrelevante se a presença dessa sonoridade numa narrativa audiovisual fosse geograficamente e culturalmente incorreta, dado esse timbre ter já associações bem estabelecidas com o seu uso recorrente em vários filmes (Sadoff 2013, 676). Larsen propõe o mesmo relativamente ao uso de determinados timbres para evocar associações *cliché*: “The main thing is that we get these associations, no matter whether they are ‘correct’ or not in terms of music history” (Larsen 2005, 68).

A diversidade de músicas associadas a um único conceito demonstra o quão relevante é pensar a categorização destes *sites* não apenas como uma espécie de catalogação de códigos musicais (é aliás interessante notar que, neste contexto, não se destaca qualquer preferência pelas trompas e cordas friccionadas mencionadas por Eisler e Adorno), mas sim como sugestões de enquadramento das faixas em diferentes contextos, narrativas e imaginários. Desse modo, a categorização reflete e reforça usos recorrentes de música no audiovisual, baseando-se nas sonoridades que a companhia considera mais pertinentes para os seus principais clientes. Apesar da reputação da *library music* como uma espécie de “repositório” de estereótipos musicais, na situação explorada acima não se trata tanto da existência de *clichés* associados ao conceito de “montanha”: na verdade, o *cliché* mais evidente é o da própria *função* que será muito possivelmente atribuída a estas faixas (a de indicação de um local). Neste caso, revela-se mais útil encarar como estereótipo as próprias funções atribuídas a música, e não necessariamente as características musicais de uma faixa de *library music*.

Contudo, alguns dos *clichés* musico-cinematográficos presentes já nas antologias do cinema mudo são reencontrados na Audio Network, como acontece com as faixas associadas a uma ideia de furtividade, como “sneaky”, “stealthy”, ou mesmo “burglar”. Nas antologias, as peças ligadas ao mesmo tipo de imaginários eram sobretudo caracterizadas por pizzicatos ou staccatos, com dissonâncias pontuais e ritmos sincopados (Wierzbicki 2009, 55). De facto, essas características predominantes marcam a maioria das faixas etiquetadas com os conceitos indicados acima. As cordas em pizzicato de “Oops We’re In

Trouble”¹²⁶ são apresentadas como sendo “mischievous, cautious”; as de “The Plan”,¹²⁷ como “stealthy”; as de “Crawly And Creepy”,¹²⁸ como “sneaky, tiptoeing” (sendo também interessante apontar que os próprios títulos das faixas sugerem cenários narrativos relacionados com furtividade ou malícia). As adjetivações da instrumentação das faixas roçam a personificação, com exemplos como “Pizz strings meet a shy bassoon”¹²⁹.

No entanto, mais uma vez, encarar a passagem “tiptoeing strings” apenas como parte de uma catalogação de significados musicais seria não ter em conta as motivações que originam essa catalogação antes de mais. Por outras palavras, não se trata, como se poderia supor numa primeira abordagem, de uma catalogação perentória do significado de determinados elementos musicais, mas sim da sua inserção nos contextos narrativos julgados mais apropriados pela equipa musical. Se um cliente procura música para, por exemplo, a sequência de um assalto, é este tipo de sonoridades que a companhia considera mais provável que o cliente tenha em mente – e é este tipo de sonoridades que irá encontrar na sua pesquisa. A caracterização e catalogação das faixas da Audio Network baseia-se não apenas em convenções musicais que estavam já presentes nas antologias do cinema mudo e em obras anteriores, como também em associações musico-cinematográficas que se desenvolveram em produções fílmicas posteriores. Essa situação reflete-se, por exemplo, no humorístico “Licensed to thrill” na descrição da faixa “Spy”,¹³⁰ fazendo referência à personagem de James Bond; ou ainda no facto da companhia categorizar um arranjo da abertura de Rossini para *William Tell* com a palavra-chave “western”,¹³¹ devido à utilização dessa abertura como tema musical da série de rádio *Lone Ranger*, formando uma associação incontornável entre ambas.

De facto, uma pesquisa pelas etiquetas “stealthy” e “sneaky” faz também surgir faixas mais alinhadas pelo jazz, com uma forte presença de percussão, pratos, baixo e por vezes saxofone, como acontece com “Cats With Secrets”,¹³² “Casing The Joint”¹³³ e “Hit

¹²⁶ De Igor Dvorkin, Duncan Pittock e Ellie Kidd (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/oops-were-in-trouble_113106 a 04/02/2017).

¹²⁷ De Paul Mottram (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/the-plan_37684 a 04/02/2017).

¹²⁸ De Ceiri Torjussen (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/crawly-and-creepy_86171 a 04/02/2017).

¹²⁹ “Matter Of Fiction”, de Tim Garland (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/matter-of-fiction_67002 a 04/02/2017).

¹³⁰ De Terry Devine-King (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/spy_36557 a 14/02/2017).

¹³¹ Arranjo de David Tobin, Jeff Meegan e Julian Gallant (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/william-tell-overture_96116 a 14/02/2017).

¹³² De Alexander L’Estrange (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/cats-with-secrets_47736 a 04/02/2017).

The Town”.¹³⁴ A etiquetagem destas faixas com a palavra “stealthy” decorre, muito provavelmente, da sonoridade característica dos vários policiais dos anos 70, como *Bullitt*, *Serpico* e *The French Connection*. Palavras-chave como “sorrateiro”, “misterioso” e “espionagem” nas descrições das faixas aproximam-nas dos imaginários desses filmes, para além de as enquadrarem nos próprios álbuns de que fazem parte: *Quirky*, *Espionage & Mystery* e *Quirky & Stealthy Jazz*. Assim, a Audio Network propõe mais do que uma sonoridade característica para estes conceitos, dado que tanto os pizzicatos “furtivos” como o jazz “sorrateiro” destas faixas se inscrevem em convenções musico-cinematográficas identificáveis e rapidamente reconhecíveis. Mesmo que encaradas como estereótipos, as sonoridades propostas para determinada categoria ou palavra-chave são múltiplas – tão múltiplas quanto as diferentes produções audiovisuais nas quais poderão surgir.

Tal como a companhia abarca várias sonoridades possíveis numa categoria, uma mesma faixa poderá inscrever-se em diversos contextos audiovisuais, por mais que expressões como “tiptoeing strings” ou “shy bassoon” a pareçam dotar de uma grande especificidade narrativa. Aliás, como foi abordado em capítulos anteriores, as faixas de *library music* são criadas e apresentadas com generalidade suficiente para que se possam adequar ao maior número de contextos e, consequentemente, para que tenham um maior número de hipóteses de ser usadas várias vezes, em várias produções. Não estaria, portanto, nos interesses da Audio Network limitar a categorização de uma faixa a algo de muito específico. Um exemplo da multiplicidade de categorizações possíveis de uma faixa – e, consequentemente, dos contextos em que pode surgir – dá-se com “Night Sphere”, já referida a propósito das músicas classificadas com uma ideia de sedução. “Night Sphere” é precisamente uma das faixas propostas aquando de uma pesquisa pela palavra-chave “stealthy”, algo que parece francamente distante das outras associações feitas a esta faixa, de sensualidade e sexualidade. Por outro lado, o jazz de “Night Sphere”, com o seu início marcado por pratos e baixo, aproxima-se perfeitamente da sonoridade de álbuns como *Quirky & Stealthy Jazz*.

Apesar da heterogeneidade de significados, nenhuma das diferentes palavras que categorizam “Night Sphere” resultam descabidas, dado surgirem a partir de influências musicais e cinematográficas específicas. Assim, numa mesma faixa podem coexistir

¹³³ De Jody Jenkins (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/casing-the-joint_79910 a 04/02/2017).

¹³⁴ De Terry Devine-King (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/hit-the-town_78022 a 04/02/2017).

diversas classificações, criando circulações e interseções entre as categorias. Contudo, apesar de, como verificámos, a companhia *propor* diferentes contextos narrativos para uma faixa – de certa forma, no seu “momento necessário de poder criativo”, como o qualifica Born (2000, 417) – é essencial lembrar que são os criadores de audiovisual quem irá, em último caso, decidir onde e como essa faixa é ouvida. Como o realça DeNora, os padrões e convenções nas quais a música se inscreve num momento de produção não garantem os significados que lhe serão atribuídos e os modos como será apropriada em diferentes contextos de receção (DeNora 2004, 29) – algo ainda mais acentuado pela multiplicidade de hipóteses que a circulação transnacional de um produto cultural pode implicar (Palumbo-Liu 1997, 7), como referido no segundo capítulo. Um exemplo de utilização de *library music* com intuítos muito afastados dos que são sugeridos pelos seus textos é dado por Lanza. O autor destaca o caso do compositor Mychael Danna, quando este, para o *thriller* psicológico *Felicia's Journey* (1999), recorreu a *library music* antiga (e não creditada), ao estilo da orquestra de cordas de Mantovani. As modificações efetuadas por Danna a estas faixas musicais, bem como o contexto narrativo em que as coloca (contando a história de um psicopata) distorcem o seu propósito inicial (Lanza 2004, 214). O comentário realizado por este novo enquadramento de *library music*, trabalhada numa situação audiovisual bem distante da que seria inicialmente expectável, ultrapassa a função de indicações genéricas que lhe é normalmente atribuída, podendo até ser considerada uma utilização anempática, seguindo o conceito de Chion (2013 [1990], 202).

3.5 *Library music(king)*

A qualificação desta produção musical como algo de estereotipado e previsível pode levar a presumir que as suas *utilizações* serão, elas também, estereotipadas e previsíveis, ou que a sua presença não poderá ir além de algo genérico e redundante. Criticando o uso formulaico do *leitmotif* no cinema de Hollywood, Adorno e Eisler encaram-no como um “lacaio musical”, “who announces his master with an important air even though the eminent personage is clearly recognizable to everyone” (Adorno, Eisler 1947, 6). A utilização de *library music* (prática que, aliás, Adorno e Eisler mais tarde condenam, com o termo *stock music*) poderia, numa primeira análise, ser vista como pecando pela mesma redundância e presença dispensável, sobretudo tendo em conta as perspetivas que apontam o seu carácter necessariamente genérico, como se a sua utilidade se limitasse a uma indicação vaga de

ambiente, local ou época. Contudo, como o discutem vários autores (Dastugue 2015, 44; Sadoff 2006, 174; Kalinak 2010, 4), a interação entre músicas e sequências audiovisuais pode influenciar novas percepções e propiciar novos significados, quer a música tenha ou não sido composta expressamente para essas imagens – sem mencionar que, para lá do caso específico do audiovisual, os indivíduos relacionam-se com música de diversos modos, consoante diferentes circunstâncias e contextos de recepção (Nowak 2016, 81; Martin 1995; DeNora 2004, 23). Assim, segundo Sadoff, “While film music may evoke only generalised referential meanings when detached from its original settings, a new set of specific meanings appear to arise upon contact within a related filmic context” (Sadoff 2006, 174).

Essa questão realça a importância de, na linha de Hennion (2001), Frith (1996) e Martin (2006), ter em conta que os possíveis significados e efeitos da *library music* emergem fundamentalmente a partir do seu encontro com sequências audiovisuais e do contacto entre diversos agentes. Desde o momento da sua encomenda ou proposta a uma companhia, esta música não é pensada isoladamente, e os textos que a acompanham são um bom exemplo das múltiplas interações que marcam o seu percurso. Como se verificou nas entrevistas realizadas, bem como nas entrevistas levadas a cabo por Tagg (2007 [1980]), os títulos e descrições dados pelos compositores – *se* estes os derem – poderão ser rejeitados ou modificados pela equipa musical dos *sites*, cuja categorização das faixas advém de critérios e motivações concretas. Se, por um lado, nada compele a equipa musical do *site* a aceitar os textos de um compositor que enquadram a sua faixa em determinados contextos, nada implica que, por sua vez, o discernimento da equipa musical não seja questionado ou ignorado quando, num produto audiovisual, essa mesma faixa é empregue de modos que se afastam das utilizações propostas nos seus textos.

Nesse sentido, para Rodman e Kalinak, no caso das produções que usam música pré-existente, o poder de escolha e utilização de música numa sequência concentra-se no realizador ou no supervisor musical. Referindo-se ao que qualifica de “*compilation scores*”, Kalinak afirma que “Responsibility shifts from the composer to the diretor or the music supervisor, or both” (Kalinak 2010, 87). Já Rodman, dando o exemplo concreto da série original de *Star Trek*, afirma que tais práticas de utilizar música pré-existente “shift the role of auteur from the composer to the music editor and diretor” (Rodman 2010, 532). Ao focar estes produtores de audiovisual como os principais agentes na articulação de uma música com determinadas narrativas e imagens, torna-se evidente a necessidade de desafiar uma visão do compositor como ocupando um “centro interpretativo”, seguindo a expressão de

Almén e Pearsall (2006, 8). A perspectiva destes autores aplica-se aliás com particular relevância à utilização de *library music*, com a asserção de que “interpretation need not confine itself to the cultural milieu of the composer but can be informed by connections not necessarily accessible to the composer” (*ibidem*). É essa distância entre a composição de uma faixa e a sua utilização (uma distância mediada pelas categorias e textos escolhidos pela equipa do *site*) que leva Nardi a falar de um “curto-circuito” entre os que produzem *library music* e os que a consomem (Nardi 2012, 81). Para o autor, as eventuais contradições que poderão surgir desse “curto-circuito” são anuladas ou tornadas irrelevantes pelo princípio de que “o cliente tem sempre razão”:

(...) should a customer decide to use a loop built on Mozart’s *Dies Irae* as performed by the Apollo Symphony Orchestra for a dog-fight scene, and another customer preferred to use the same music for a baptism scene, this would not be an issue as the customer is always right. (*idem*, 79)

Esse último ponto relaciona-se, no fundo, com o comentário de um membro da KPM entrevistado por Tagg, a propósito de compositores que poderiam discordar dos títulos atribuídos à sua música pela companhia: “As long as he gets the money, this is the main thing” (Tagg 2007 [1980], 12). A *library music* é assim situada enquanto uma simples transação comercial para justificar um possível desinteresse dos seus compositores quanto aos seus destinos audiovisuais. Se esse desinvestimento por parte dos compositores foi notório no caso de Cézame, verificamos que, na Audio Network, certos compositores poderão exercer um controlo limitado sobre os textos da sua música para a direcionarem o mais possível para as narrativas ou produtos audiovisuais nos quais a idealizam.

Para além disso, é necessário questionar até que ponto se trata aqui de um “curto-circuito” e de utilizações contraditórias de uma mesma faixa, e não simplesmente de diferentes resultados decorrentes das interações entre os compositores, a equipa de um *site*, e os seus clientes. As mediações e colaborações entre esses diversos agentes – em torno, muitas vezes, dos textos de uma faixa e dos contextos em que estes propõem colocá-la – constituem uma “ação coletiva” (Gomes Ribeiro 2015, 51; Dubois 2008, 3; Martin 2006, 191) que é fundamental nesta produção musical. As diversas utilizações possíveis de uma mesma faixa são, mais do que algo suscetível de criar contradições, um fenómeno que lhe é próprio,¹³⁵ e que resulta precisamente da rede de relações entre os seus compositores, funcionários e clientes. Por outro lado, uma mesma sequência audiovisual poderá ser

¹³⁵ A esse propósito, aliás, Mandell (2002, 150) emprega o conceito de “shared music”, dada a variedade de produtos audiovisuais que “partilham” a mesma *library music*.

articulada de modo relevante e eficaz com várias faixas diferentes. Para Scott, essa substituibilidade é uma característica tão central neste contexto que a autora atribui a existência da indústria de *library music* (chamando-lhe *needledrop music*) a essa possibilidade de várias das suas faixas serem apropriadas para uma mesma sequência (Scott 1990, 230). Scott indica igualmente a situação oposta, mencionando, no caso específico da música num anúncio publicitário que analisa, “this particular melody, in another context, could take on many other meanings” (*ibidem*).

Os textos das faixas detêm um papel crucial nessas interações, podendo ser um terreno de negociação entre a perspectiva dos compositores e as motivações estratégicas da equipa musical, e providenciando um enquadramento narrativo essencial para as faixas. Contudo, não garantem que estas sejam usadas do modo que o compositor e a equipa do *site* previram. “Leandro”, surpreendido por uma faixa de dub reggae sua para o *site* Audio Jungle ter subitamente começado a render-lhe bastante em direitos de autor, procurou descobrir, através da sua agregadora, em que vídeo estaria a ser usada (dado que essa informação, como já foi referido, não é à partida facultada aos compositores). O que acabou por descobrir ser o destino audiovisual da sua faixa – um vídeo no *youtube* sobre *wrestling* – não foi de todo, segundo o compositor, uma hipótese que teria alguma vez previsto para a sua música (“Leandro” 2016).

Para concluir, dado o poder decisivo dos clientes de *library music* sobre o modo como esta irá surgir em variadíssimos filmes, poderá ser pertinente enquadrar a ação destes criadores de audiovisual no conceito de “musicking”, de Christopher Small.¹³⁶ Para o autor, empregar este verbo (“to music”) permite abranger as ações de outros indivíduos para além dos compositores e intérpretes, afastando-se da ideia de que estes seriam os únicos agentes ativos num fenómeno musical, agindo sobre ouvintes passivos (Small 1998, 10). Segundo Small, a conceptualização de um sistema de comunicação unilateral (do compositor ao ouvinte, passando pelo intérprete) sugere que “the listener’s task is simply to contemplate the work, to try to understand it and to respond to it, but that he or she has nothing to contribute to its meaning” (*idem*, 6). Assim, pensar sobre música como uma “ação” promoveria uma visão que centra os possíveis significados de uma música nas utilizações e relações que os ouvintes estabelecem com ela (*idem*, 138) – algo que, portanto, posiciona os clientes de *library music* num papel central no “musicking” feito em seu torno. Se, como o

¹³⁶ É necessário destacar que o autor se refere em concreto a uma situação de concerto; contudo, a utilização de *library music* é particularmente interessante para evidenciar a relevância do conceito proposto por Small.

coloca Small, esses significados emergem “not in created objects but in the acts of creating, displaying, and perceiving” (*idem*, 140), a ação da equipa musical de um *site* e dos seus clientes, ao inscrever as faixas musicais em determinados contextos – primeiro textuais e, depois, audiovisuais – é tão relevante nesse “musicking” quanto a ação dos compositores.

Nessa linha, o *site* da Cézame revela já um esforço no sentido de considerar que não só a composição de *library music* como também as *ações* que lhe estão necessariamente associadas constituem, elas próprias, formas de criação por direito próprio (com, por exemplo, a categorização, o conselho de hipóteses musicais a criadores de audiovisual, a utilização das faixas por estes últimos). Certas páginas do *site* advogam:

Notre souhait, est que cette recherche commune trouve son prolongement naturel dans sa rencontre avec la création audiovisuelle. Alors, créer la musique *et l'utiliser* pourront être considérés comme des formes de création à part entière. (Cézame 2016c) [ênfase minha]

(...) indépendamment de la qualité de la musique et de son enregistrement, *savoir marier la musique aux images* peut aussi être pensé comme une forme de création à part entière, au même titre que la composition d'une musique originale. (Leibovitz 2014) [ênfase minha]

Estes textos do *site* propõem encarar a própria *utilização* de música em produtos audiovisuais, e não apenas a sua composição, como um ato de criação em si. Stilwell defende a mesma posição ao afirmar que “There can be as much or more creativity in choosing the appropriate music as in composing a new piece” (Stilwell 2002, 47). Estas perspetivas alinham-se perfeitamente na ideia de ação coletiva que o conceito de “musicking” implica. O mesmo se aplica, aliás, ao que Kalinak (2010, 87), Rodman (2010, 532), Sanchez (2014, 51) e Sadoff (2006, 166) apontam relativamente à figura do editor musical de um filme e ao papel central que este teria como “an influential governor whose choices can actively engage and perpetuate conventions and clichés” (Sadoff 2006, 166).

Algo de particular relevância na aplicação do conceito de “musicking” ao contexto da *library music* é o seu reconhecimento da importância da ação de indivíduos que não têm, necessariamente, uma educação musical formal, como é o caso dos criadores de audiovisual. Independentemente de terem ou não a formação musical dos compositores e intérpretes das faixas, os produtores que as empregam nos seus vídeos têm um poder incontornável sobre os possíveis significados desta música através das utilizações que farão dela, contribuindo para o reforço – ou, pelo contrário, a subversão – de convenções nas relações entre música, imagem e narrativa. Assim, todos os intervenientes que se encontram em torno da *library music*, quer tenham ou não o que seria convencionalmente entendido

como uma formação musical, participam desse “musicking”, cada um com um peso e influência específicos para determinar em que contexto irá ser ouvida: o compositor e intérpretes das faixas, os técnicos responsáveis pela sua gravação, a equipa que as categoriza, escreve os seus textos e as inclui em *playlists*, os consultores musicais que interagem com os clientes, os criadores de audiovisual que as inserem e trabalham nas suas produções, e os espectadores que assistem a, e se relacionam com, esses mesmos vídeos.

Neste capítulo, abordei os textos das faixas e os métodos de categorização da Audio Network, relacionando-os com a procura de indústrias audiovisuais e com as funções da música em filmes, teorizadas por diferentes autores. Analisei também o modo como os discursos dos vários intervenientes desta companhia destacam uma ideia de autenticidade e qualidade para se distanciarem da visão negativa da *library music*. Esse carácter estigmatizado torna-se particularmente problemático tendo em conta o número de indivíduos que esta produção musical agrega em seu redor, desde a sua composição à sua utilização, bem como a sua forte presença em conteúdos audiovisuais com os quais contactamos diariamente, sendo por isso relevante averiguar os motivos para a sua desvalorização.

4. Orgulho e preconceito: discursos (e silêncios) em torno da desvalorização de *library music*

Foi já referido, nos capítulos anteriores, o modo como os compositores e consultores musicais entrevistados procuram apresentar o seu trabalho na *library music* de forma a afastá-lo de possíveis juízos de valor negativos. Neste último capítulo serão exploradas possíveis razões para essa desvalorização: desde a invisibilidade desta produção musical e dos seus compositores, à ideia de um produto “fabricado em massa”, passando pela sua reputação de música estereotipada e pela prevalência de critérios valorativos centrados ainda num ideal de criação artística autónoma e sem interesses económicos. Será também discutida a importância que as diferentes nomenclaturas possíveis para designar esta música assumem nos discursos dos seus compositores e consultores musicais, relacionando-se diretamente com a vontade de distanciamento por parte destes do estigma desta produção.

4.1 Oposições entre “música absoluta” e “música funcional”

Deparando-se com o carácter menosprezado da *library music*, Leibovitz interroga-se: porque seria esta música pré-existente, destinada a ser sincronizada com imagens que podem não existir ainda, menos valorizada do que a composição dita “original” (Leibovitz 2014)? O texto do fundador da Cézame, publicado no *blog* associado ao *site* da companhia, prossegue com uma previsível apologia dos processos criativos inerentes à produção de *library music*, argumentando que estes permitiriam aos compositores uma maior liberdade e experimentação – enquanto, no caso da música encomendada para um filme específico, a obrigação de responder às necessidades deste poderia limitar a “criatividade pessoal da composição” (*ibidem*). Esta posição é, na minha perspetiva, bastante problemática, tendo em conta que, como foi explorado nos capítulos anteriores, a criação de *library music* requer também uma resposta a determinadas exigências e uma adaptação aos conceitos dos álbuns para os quais é composta.

Porém, o questionamento de Leibovitz relativamente à desvalorização desta música é pertinente. A sua insistência defensiva em considerar que esta produção musical “émane directement de son auteur” (Leibovitz 2015) indicia que um motivo para a sua depreciação pode advir, precisamente, do reduzido ou mesmo inexistente destaque que a figura de um compositor assume aquando da circulação e utilização de uma faixa musical. Como o

aponta Nardi (2012, 80), esta poderá ser modificada, manipulada e empregue de modos fora do controlo do seu compositor, sendo nessas utilizações imprevistas que algumas destas faixas ganham uma difusão significativa (Patrin 2014). Tal não é, evidentemente, algo de exclusivo à *library music*: foi já referido o facto de qualquer obra se inserir em novos contextos e significados longe do controlo do compositor. Contudo, essa situação é acentuada pela disseminação desta música no meio *online* (Wallis 2006, 295; Richardson 2012, 173). Apesar disso, e apesar de já ter sido amplamente desafiada, é ainda predominante a importância dada à noção oitocentista de uma autoridade privilegiada do compositor (Stockfelt 2006, 317), valorizando-se o que seria a sua intenção e desígnio para uma obra – um paradigma que, por razões fundamentalmente pragmáticas, penso não ter qualquer relevância ou sentido de ser aplicado no contexto da *library music*.

Para Stockfelt, é em parte devido a essa autoridade concedida ao compositor que são conceptualizados os chamados “direitos morais”: “Moral rights fit in neatly with the modern idealized view of the artistic creator” (*idem*, 324). Tais direitos permitiriam a um compositor opor-se a qualquer tratamento, adaptação e alteração da sua obra que considerasse depreciativos, ofensivos ou injuriosos para a sua reputação (Marshall 2015, 296; Frith, Marshall 2004, 10); Wallis aponta que estes direitos surgem sobretudo em situações que envolvem religião, política ou pornografia (Wallis 2006, 297). Porém, estes direitos dificilmente são aplicáveis a *library music*, mesmo que o seu compositor se oponha ao seu uso em, por exemplo, filmes pornográficos (*cf.* Durand 2017b). Para Nardi (2012, 81), a distância entre o momento da sua composição e o da sua utilização (para não mencionar a escassez de informação sobre os produtos audiovisuais nos quais uma faixa é inserida) complica qualquer controlo de um compositor sobre determinados usos da sua música. Esta particularidade leva o autor a comentar: “Of course, any kind of music can potentially be used against its creator’s will; anyway, what is striking about this case is the fact that voicelessness, neutrality and genericity are intrinsic characteristics of library music itself” (*ibidem*). No entanto, a insistência de Nardi na suposta “neutralidade” da *library music* é a meu ver questionável, dado que o autor parece subestimar o peso que os textos associados a esta música podem ter para o seu posicionamento em contextos específicos – contrariando, assim, uma suposta neutralidade. Para além disso, a afirmação de que esta produção musical não teria “voz” (*voicelessness*) parece partir do pressuposto de que a “voz” válida seria a do compositor – e não, por exemplo, a dos membros da equipa musical que escolhem os textos e categorias.

A questão dos direitos morais indica, como já foi realçado, uma resiliência do ideal do génio romântico como criador individual (Dubois 2008, 2; Marshall 2015, 292; Marino 2015, 243), e não uma ideia de divisão e organização de trabalho, implicando a cooperação de vários agentes (Becker 1982, 28; Kimmel 1983, 733), algo que marca fundamentalmente a *library music*. Esta visão remete também para a mistificação de uma obra musical como “intemporal” (Kimmel 1983, 733; Small 1998), estatuto esse do qual a música para cinema se encontrava radicalmente afastado até recentemente. Assim, Riesenfeld, referindo-se ao que considerava ser a efemeridade da música composta para cinema, comentava, numa prova de romantismo praticamente “galopante”, “From what I know of composers, they would rather starve with the hope of creating a great symphony that will live through the ages, than grow fat off the proceeds of an excellent but short-lived film score” (Riesenfeld in Sauer 1999, 59).¹³⁷ Nesse sentido, Bourdieu aponta a oposição entre os “clássicos” com sucesso deferido mas duradouro, baseados na recusa de lucro económico e no desafio das expectativas de um público, e, em contraste, os “best-sellers” com popularidade imediata mas transitória, respondendo a uma procura pré-existente para assegurar sucesso comercial (Bourdieu 1994, 82). Esta dualidade entre arte dita “genuína” e arte “comercial”, correspondendo, respetivamente, à procura de capital cultural e de capital económico (Bourdieu 1994, 82), recorda as críticas direcionadas à *library music*, segundo as quase seria apenas o antro de músicos frustrados interessados em lucro rápido (Lanza 2004, 64).

Assim, para Bourdieu (1994, 97), uma entidade alinhada num propósito comercial – como é o caso das companhias de *library music* – será marcada pela preocupação de se ajustar a procuras específicas. No entanto, é essencial ter em conta que a composição musical para lá da *library music* insere-se, também ela, numa lógica de procura e oferta. Nesse sentido, Leibovitz aponta: “quels que soient les mérites et la destination d’une oeuvre, (...) la composition musicale répond à la loi de l’offre et de la demande” (Leibovitz 2015). Para além disso, proponho que esta produção musical, considerada como rapidamente ultrapassada e descartável, e raramente associada ao nome do seu compositor nos filmes em que surge, não poderia estar mais distante dos valores oitocentistas de uma obra de arte intemporal, produto de um génio inspirado. É porém importante relembrar,

¹³⁷ É contudo interessante apontar que Sauer, relativamente às compilações de música para o cinema mudo, apresenta uma opinião contrária ao seu suposto carácter efémero e descartável: para o autor, essa produção musical poderia “sobreviver” durante vários anos por se prestar a uma forte reutilização em diferentes filmes (“a good piece might be reused indefinitely in newly compiled scores to new films”) (Sauer 1999, 59). Encontramos assim uma noção de “intemporalidade” ligada não ao prestígio de uma obra canónica, mas sim à possibilidade fundamentalmente prática de uma reutilização frequente.

como o faz Small, que essa perspectiva romântica é igualmente desadequada para o caso, por exemplo, da enorme quantidade de sinfonias compostas na segunda metade do século XVIII, vistas sobretudo como algo transitório criado por um artesão, “skilled craftsmen producing for a market” (Small 1998, 159) – uma visão, portanto, muito mais pertinente no contexto da *library music*.

Os processos pelos quais passa uma faixa de *library music* evidenciam o caráter organizado da sua produção, com convenções e práticas estandardizadas (Becker 1982, 346), moldada tanto por forças coletivas como individuais. As particularidades da sua produção, disseminação e utilização afastam-na de qualquer tentativa de a encarar como um fenómeno suprasocial e de a imbuir do caráter autónomo e absoluto teorizado para as obras de um cânone erudito ocidental – ou, seguindo a expressão de Ferreira de Castro, de a “dotar do prestígio da transcendência” (Castro 2015b, 335). A produção cultural, longe de se resumir à criação de objetos culturais, consiste também na produção de *valor* desses mesmos objetos, consagrando – ou desacreditando – o seu estatuto. Nesse sentido, o estabelecimento do conceito de “música absoluta” como critério predominante de valorização de qualquer criação musical – “art for art’s sake” (Kassabian 2001, 15) – inevitavelmente conduz a um menosprezo de música composta com funções de ilustração dramática (Stilwell 2002, 20), constituindo também, aliás, um mecanismo de distinção (Castro 2013, 506). Para Stilwell (2002, 47), a relutância em dedicar estudos académicos ao uso de música pré-existente em filmes (como é o caso da *library music*) revela uma visão ultrapassada, focada na “autonomia” e “organicismo” de uma obra musical. O predomínio desta conceção oitocentista, para além de privilegiar o estudo de determinados fenómenos musicais em detrimento de outros, dificulta o entendimento dos que não se enquadram nos moldes do “artista romântico individual” (Frith, Marshall 2004, 11). Chua comenta assim que esta conceptualização de uma música “absoluta” faria dela algo de demasiado etéreo e transcendente para ser “suja pela imundície da contextualização” (Chua 1999, 4). Uma “imundície”, de resto, com a qual a música para audiovisual estaria perfeitamente contaminada – algo que se reflete, por exemplo, na asserção de Adorno e Eisler de que “motion-picture music must not take itself seriously in the same way as autonomous music does” (Adorno, Eisler 1947, 130).

De facto, como o apontam diversos autores, a distância que separa a música para audiovisual da conceção de uma “música absoluta” condena a primeira a um baixo estatuto (Stockfelt 2006, 326; Kassabian 2001, 7; Kalinak 2010, 65). É necessário, no entanto,

realçar o destaque dado atualmente à música original em, por exemplo, salas de concerto,¹³⁸ com um grande número de fãs que elevam, nos seus discursos, os seus compositores favoritos ao estatuto dos grandes génios românticos – inscrevendo-se assim no mesmo paradigma oitocentista e formando um cânone da música de cinema. Contudo, o mesmo não se aplica, de todo, à *library music*. Esta parece ser ainda prejudicada pela visão negativa, já presente no cinema mudo, com que eram encaradas as práticas de modificar e manipular peças musicais pré-existentes para as enquadrar num filme. O método de constituir o acompanhamento musical a partir da compilação de peças implicava frequentemente o seu arranjo, transposição, corte, etc., (Anderson 1988, xxxi; Sauer 1999, 56), numa abordagem pragmática que se afastava inevitavelmente de uma conceção de obras musicais intocáveis, vendo-as antes como algo de maleável. Essa prática é central à utilização de *library music*, que poderá ser ajustada e moldada consoante as necessidades de uma produção, podendo uma mesma faixa ser usada em toda a sua duração como fundo sonoro, ou apenas durante uns segundos como transição entre duas sequências.

A tensão entre, por um lado, a sacralização de certas obras e, por outro, a sua necessária transformação para serem incluídas em produtos audiovisuais é bem exemplificada no famoso e exuberante comentário de Max Winkler, já citado no segundo capítulo, sobre o recurso a obras canonizadas para as suas *cue sheets*: “In desperation we turned to crime. We began to dismember the great masters” (Winkler in Wierzbicki 2009, 67). O comentário de Winkler de que excertos de “grande sinfonias e óperas” eram “mutilados” para reaparecerem como “Sinister Misterioso” ou “Weird Moderato” (*ibidem*) ecoa a observação de Lanza de que a *Kinothek* de Becce terá estandardizado o formato das compilações para cinema mudo “by transmuting the works of many renowned composers into functional mood units” (Lanza 2004, 57), justapondo peças estilisticamente distantes para servir a lógica da narrativa fílmica, e fazendo essas obras perderem uma suposta autonomia. As alterações frequentes, e mesmo expectáveis, no contexto da *library music*, tornam-se verdadeiras mutilações quando aplicadas às obras canónicas dos compositores enunciados por Lanza, entre os quais a inevitável santa trindade germânica de Mozart, Beethoven, e Bach. Para além disso, mesmo sem sofrer possíveis alterações, estas obras

¹³⁸ Aliás, Stockfelt destaca a possibilidade da música composta originalmente para filmes poder ser mais valorizada quando enquadrada num concerto e apresentada como uma obra orquestral “autónoma” (Stockfelt 2006, 326). Leibovitz chama também a atenção para o peso que o contexto de audição terá nos julgamentos de valor que serão feitos, afirmando que mesmo uma obra encomendada por uma entidade estatal poderá passar a “não ser mais que ‘música de stock’ (...) assim que ouvida numa coleção de *production music*” (Leibovitz 2014).

seriam assim “transfiguradas” em fragmentos funcionais pela sua simples inserção numa narrativa audiovisual.

Estas perspetivas apontam para a oposição constante entre, por um lado, uma ideia de funcionalidade e, por outro, o ideal de uma obra artística autónoma como critério privilegiado de valorização. Martin sintetiza os juízos de valor implícitos nesta dualidade com a afirmação de que “to speak of the ‘use’ of music may seem to reduce it to a merely functional level” (Martin 2006, 209) – destacando-se aí a ideia de um uso da música como algo que a *reduziria* a uma mera funcionalidade. Esta dualidade pode também, na minha ótica, contribuir para compreender a depreciação da *library music*: desde o primeiro momento da sua apresentação num *site*, esta é posicionada como algo de eminentemente funcional, tornando-se relevante *apenas* na sua junção com um produto audiovisual, e perdendo o seu principal interesse quando isolada – o oposto, portanto, de uma criação com pretensões de “autonomia” e autossuficiência. Para Vanel, a música dita funcional poderá apenas existir consoante as limitações do propósito que é suposta cumprir, o que a posicionaria na categoria de “artes mercenárias” (Vanel 2013, 31). Relembramo-nos assim da afirmação de Bourdieu (1994, 75) de que essa qualificação negativa apenas poderia ser evitada com um repúdio de qualquer interesse económico, permitindo a acumulação de capital simbólico. A predominância de um discurso orientado pela dicotomia autonomia/funcionalidade propicia assim a visão de que géneros musicais considerados funcionais seriam “impuros” (Castro 2013, 503), de que música “autónoma” poderia ser “funcionalizada” no contexto do cinema, e de que um compositor “sério” seria um que não escreve música “funcional” (Vanel 2013, 24) – ecoando o comentário de Adorno e Eisler de que a música de filmes não se deveria levar a sério. Frith teoriza, nesse sentido, uma atribuição de valor guiada pelo ideal de música autónoma, criada puramente por motivos artísticos e estéticos; e, em oposição, uma música funcional com objetivos comerciais e sociais, julgada pelas suas utilizações (Frith 2003, 1132).

Apesar desta dualidade artificial ter já sido amplamente contestada por vários autores – com a noção, por exemplo, de que qualquer fenómeno musical tem implicações funcionais e sociais – os juízos de valor derivados dessa oposição vincada continuam a marcar os discursos sobre a *library music*. Leibovitz (2014), apesar de apresentar esta última como um campo de criação de “obras funcionais”, sente no entanto a necessidade de assegurar que estas seriam também de qualidade e “susceptibles de dépasser le cadre stricte de leur fonction, de leur destination première”. Procura assim, para legitimar a produção

musical da companhia que fundou, enaltece-la de acordo com os próprios critérios valorativos que a depreciam em primeiro lugar, atestando a sua capacidade de “ultrapassar” um mero propósito funcional. Os efeitos desta dualidade contribuem também para a conotação negativa da muzak, refletindo-se nos discursos da própria empresa Muzak e da sua insistência em perpetuar uma distinção entre o que seria muzak e o que seria um “produto artístico”, mantendo que a primeira não seria música, ou sequer música de fundo, mas sim “música funcional”, “a wholly different commodity” (Vanel 2013, 48). Reforçam assim, mais uma vez, a noção de que uma funcionalidade explícita excluiria, à partida, qualquer valor artístico, não podendo ambos coexistir. Para Jones e Schumacher, o objetivo funcional da muzak, dado implicar que esta seria ouvida sem atenção, resultaria no seu carácter previsível e *cliché*, “a music whose forms were almost wholly dictated by their function” (Jones, Schumacher 1992, 161). Como foi tratado no terceiro capítulo, o peso central que uma ideia de “funcionalidade” assume na música para audiovisual não deixa de se fazer sentir no contexto da *library music*, o que acarreta também, inevitavelmente, os juízos de valor aplicados a criações musicais consideradas “funcionais” – como se, na verdade, outras não o fossem igualmente.

4.2 Perspetivas em torno das possíveis nomenclaturas para *library music*

Tendo em conta que os *sites* visados ao longo desta investigação recorrem a diferentes termos para definir a sua atividade (*production music* ou *musique de librairie*), foi do meu interesse averiguar os diferentes relacionamentos dos entrevistados com estes termos e as suas possíveis ligações com o preconceito de que esta produção musical seria especialmente tipificada e estereotipada – uma característica que, aliás, a sua categorização põe bastante em evidência. Dos compositores que entrevistei, os mais jovens (na faixa etária dos 20/30 anos) afirmam não ter, pessoalmente, problemas com o termo *library music* ou o seu equivalente francófono *musique de librairie*. Porém, todos têm consciência do aspeto pejorativo que continua ainda associado a esse nome. “Thierry”, compositor da Cézame, diz estar confortável com os termos *musique de librairie* ou *musique de catalogue* porque contactou com esse meio “num momento em que a qualidade dessas músicas começava a igualar ou mesmo ultrapassar a qualidade de um grande número de músicas de filme (ditas originais)” (“Thierry” 2016). Numa resposta francamente semelhante, “Alexandre” atribui o estigma do termo à falta de qualidade e interesse da *library music* em décadas anteriores (“é

preciso dizer que os restos eram moeda corrente antes dos anos 90”) e ao facto desta produção “nem sempre ter sido valorizada”, estando convicto de que irá agora tornar-se mais saliente “num mundo em que a música original vai perdendo terreno” (“Alexandre” 2016).¹³⁹

Alguns dos entrevistados explicaram os seus motivos para a utilização de *musique de librairie*, pondo, como os consultores “Anne” e “Bertrand”, particular ênfase no seu destino. Numa justificação muito evocativa visualmente, “Muriel” diz usar esse termo por a sua música para Cézame se destinar “a um arquivo [librairie], que dispõe de “várias ‘prateleiras’ (digamos os catálogos classificados por temática)” (“Muriel” 2016).¹⁴⁰ A sua explicação é próxima da de “Nicholas”: “Pessoalmente, sim, fazemos *musique de librairie* no sentido em que criamos um catálogo de peças disponibilizadas aos utilizadores”. Contudo, “Nicholas” não deixa de acrescentar que esse termo é frequentemente “associado à ideia de uma música feita ao quilómetro, uma música sem qualidade” (“Nicholas” 2016). A expressão de música “ao metro” ou “ao quilómetro”, tanto em Cézame como noutros *sites*, é muito recorrente para conotar a sua suposta falta de originalidade ou interesse, ligado ao seu elevado ritmo de criação, no contexto de uma produção industrial, “em massa”. Quando questionado sobre isto, “Thierry”, por exemplo, afirma não ter “qualquer vergonha em trabalhar neste meio, contrariamente aos meus colegas mais experientes que conheceram o termo pejorativo ‘música ao metro’” (“Thierry” 2016); “Anne”, por seu lado, qualifica esse termo de “muito pejorativo”, colocando-o também, cronologicamente, num momento anterior na produção de *library music*, situado nas últimas décadas do século XX.

Já “Laurent”, apesar de afirmar não ter uma “inimizade particular” pela denominação de *musique de librairie*, diz preferir-lhe “*musique d’illustration*” ou “*musique pour l’image*”, próximos da já mais prestigiada música “original” para cinema (“Laurent” 2016). De facto, a escolha de diferentes termos está frequentemente relacionada com um posicionamento estratégico da parte dos compositores ou consultores musicais para se afastarem do estigma desta produção, bem como da confusão frequente desta com a música dita “royalty-free”, livre de direitos de autor. “Bertrand”, consultor da UNIPPM, confirma que *production* e *library music* são termos “relativamente semelhantes”, e que *stock music*

¹³⁹ Leibovitz partilha também a opinião de que a *library music* tem uma procura cada vez maior, explicando assim a enorme quantidade de música que tem vindo a ser produzida no seu contexto (Leibovitz 2014).

¹⁴⁰ “Muriel” é a única a referir que o objetivo dessa música seria o de “ilustrar ou acompanhar não só programas audiovisuais como também radiofónicos”. Todos os outros entrevistados referiram exclusivamente a utilização no audiovisual, indiciando que essa se tornou o principal (e, possivelmente, mais lucrativo) destino da *library music*.

poderá também ser usado, chamando a atenção, no entanto, para o seu lado mais pejorativo, e para o facto de se prestar a ser confundido com a música “royalty-free”. Nesse sentido, “Anne” afirma receber ainda, em Cézame, vários clientes que “dizem querer ‘música de stock’, querendo com isso dizer ‘música barata’” (“Anne” 2016) – apressando-se a acrescentar que, contudo, isso “não tira nada à qualidade das criações [de Cézame]”, como se a mínima associação ao termo “stock” pusesse isso em causa. Porém, os clientes que falam em *stock music* seriam cada vez mais raros, por, segundo “Anne”, verem que “a música [de Cézame] é de qualidade”, e por a companhia se associar também ao que “Anne” chama de “música comercial” – distanciando-se assim, nas próprias palavras da consultora, dessa “etiqueta” de *stock music*.

Os compositores e consultores musicais da Audio Network entrevistados estavam também perfeitamente cientes da depreciação deste tipo de produção musical, o que se refletiu nas suas respostas quando questionados sobre os termos que preferiam usar.¹⁴¹ “Richard”, “Bert” e “Morgan” foram claros sobre as conotações negativas que disseram estar associadas ao termo *stock music*: “Richard” prefere *library* ou *production music* por *stock music* soar “um pouco rasca [cheap], e faz as pessoas pensar em música de má qualidade” (“Richard” 2016); “Bert”, apesar de admitir que todos à sua volta usam *library music*, diz preferir-lhe *production music* para evitar a “conotação ligeiramente negativa” do primeiro termo, “como se a música não fosse particularmente importante” (“Bert” 2016); e “Morgan”, de modo bastante mais contundente, diz preferir *production music* como “o menos mau dos três [termos]”, por *stock* e *library music* terem “conotações de má qualidade musical” (“Morgan” 2016). Essa posição é ecoada na resposta de “Ian”, funcionário do ramo britânico da companhia, que refere tanto as conotações negativas desses dois termos como a sua predileção por *production music*, afirmando no entanto que “preferimos designarmo-nos simplesmente como uma editora musical” (“Ian” 2016). Contudo, todos os três termos são referidos no glossário apresentado pela própria Audio Network no seu *site* (Audio Network 2016j).

Já “Edna”, do ramo australiano da Audio Network, explica que usam tanto *library* como *production music*, mas que “enquanto companhia tentamos afastar-nos de ambos os termos, por ambos serem portadores de bastante estigma” (“Edna” 2016). Acrescenta de imediato que “Temos orgulho em providenciar a música de maior qualidade”, lembrando uma situação semelhante na entrevista de “Anne”: como se uma associação com estes

¹⁴¹ Nesse sentido, aliás, as suas respostas foram muitíssimo próximas das dadas pelos entrevistados de Cézame.

termos ameaçasse imediatamente a imagem de “qualidade” que a companhia procura projetar. “Carlos”, mencionando que em Portugal se utiliza também *stock music*, refere o termo “música de livraria” usado pela Van Music Publishing, numa tradução um tanto problemática de *library music*. Para além de “livraria” ter um sentido diferente de “library”, em inglês este último termo é usado com frequência em contextos musicais (para denominar bibliotecas musicais); já a mesma amplitude de significados não se verifica em “livraria”, que denota exclusivamente uma loja de *livros*. “Carlos” apontou igualmente *production music* como uma denominação que estaria mais distante da conotação negativa dos outros termos, e, mais uma vez, estas afirmações foram seguidas por uma garantia de que a *library music* se teria desenvolvido muito na última década e de que “hoje em dia está ao nível da produção de música comercial” (“Carlos” 2016), num discurso muitíssimo próximo do de alguns entrevistados de Cézame. No *site* Premium Beat, *production* e *stock music* são usados como sinónimos, e o seu catálogo é qualificado de “music library”. Contudo, “Hillary”, funcionária de Premium Beat, afirmou em entrevista preferir *production music* por “deixar claro que a [nossa] música é destinada a ser usada em projetos e produções multimédia” (“Hillary” 2016).

Esta exploração revela a diversidade de nomenclaturas possíveis (algo que se verifica até na utilização de diferentes idiomas, dado os termos ingleses surgirem também em contextos lusófonos ou francófonos). Revela, para além disso, a diversidade de perspetivas com que são encarados: ainda que, nos quatro *sites* visados, todos os entrevistados considerem que um ou mais dos termos têm conotações negativas, têm visões divergentes sobre quais deles seria mais adequado empregar (sendo contudo unânime que *stock music* seria o pior de todos). Apesar dos seus motivos para preferirem uma denominação em específico não serem sempre os mesmos, assistimos, em todos os casos, a uma utilização estratégica de determinados termos para se afastarem do estigma que marca outros. É indissociável disso o discurso recorrente (e por vezes mesmo defensivo) de que a música de uma companhia seria “de qualidade” e não estereotipada, contrapondo-a à de “outras companhias”, reforçando assim o estigma que, na verdade, as afeta a todas.

4.3 A *library music* enquanto produção massificada, do enlatado ao pronto-a-vestir

Iniciando-se com o trabalho da Escola de Frankfurt, a conceptualização de uma “indústria cultural” (e, aliás, de uma “indústria musical” quase exclusivamente relacionada

com as indústrias fonográficas) passou pela teorização de um modelo de produção baseado numa standardização cultural, seguindo princípios de produção massificada que se poderiam igualmente aplicar a, por exemplo, uma indústria automóvel (Adorno, Horkheimer 2006 [1944], 42; Williamson, Cloonan 2007, 311; Frith, Marshall 2004, 1). Os produtos desta indústria musical seriam assim mercadorias produzidas em massa, multiplicando objetos idênticos (Jameson 2009 [1985], xi; Attali 2009 [1977], 5), e levando vários autores a opor essa reprodução em série a uma produção “autêntica” (Allen 2000, 182; Benjamin 2010 [1936], 16). O caráter “mercadorizado, standardizado e massificado” (Kellner 1995, 29) destes produtos culturais, ou a sua “trivialidade” e “degradação estética” (Martin 2006b, 60), dever-se-ia, precisamente, aos seus processos de reprodução em massa e ao seu objetivo de corresponder às necessidades dos consumidores (Adorno, Horkheimer 2006 [1944], 42). Estamos, assim, perante a teorização de uma “cultura de massas” alienante, baseada em “estereótipos repetitivos e fórmulas mecânicas” (Burnett 1996, 30). A produção de *library music*, desde a atenção dada à procura dos seus clientes, à inscrição em práticas standardizadas de composição para audiovisual, aproxima-se, de facto, das lógicas das indústrias culturais acima abordadas. Assim, as companhias que a comercializam organizam os seus membros através de uma distribuição de trabalhos e de procedimentos estabelecidos, tendo em vista a produção de música segundo categorias pré-concebidas e orientadas pelas necessidades de outras indústrias – as do audiovisual.

Desse modo, não é inesperado que as várias qualificações aplicadas a produtos culturais considerados “massificados” sejam também encontradas no contexto da *library music*, particularmente com a ideia de que se trataria de música “enlatada” (Zager 2003, 111). Nesse sentido, Martin realça a ideia de uma “aura” desmistificada e destruída com o consumo de música “just like washing powder or cans of beans” (Martin 2006, 209) – e essa “perda de aura” benjaminiana, aliás, surge recorrentemente ligada a meios de reprodução tecnológica e de produção artística massificada (Allen 2000, 181). A comparação com estes produtos era inicialmente feita, de modo mais generalizado, para conotar negativamente qualquer música gravada, em oposição a música tocada “ao vivo” (Savage 2011, 182; Attali 2009 [1977], 41), podendo assim englobar desde a música de filmes a *jukeboxes* (Vanel 2013, 94). Dado viver de uma gravação e não de interpretações ao vivo, como já discutido no terceiro capítulo, a *library music* enquadra-se de forma pertinente nesta aceção mais abrangente de “música enlatada”. Essa noção pejorativa surge, mais especificamente, nos discursos sobre muzak e “música de fundo” (Vanel 2013, 2);

surge também relativamente à música pré-existente usada em conteúdos audiovisuais, para indicar o seu suposto carácter genérico, pré-fabricado e fortemente convencional (Scott 1990, 223; Ruoff 1992, 233; Zager 2003, 111). Apesar do termo “enlatado” ser o mais comumente encontrado, não é, contudo, a única analogia nesta linha: de facto, as diferentes expressões usadas neste contexto evocam uma variedade de imagens de fabrico em série, desde linhas de montagem a uma produção ao quilo, passando por bens empacotados e pronto-a-vestir – no fundo, uma continuação da perspectiva adorniana de música homogeneizada e pré-digerida tendo em vista a sua difusão em massa, ou, seguindo o comentário do próprio Adorno, “the ideal of Aunt Jemima’s ready-mix for pancakes extended to the field of music” (Adorno 1996 [1945], 231). Essa analogia culinária, aliás, reflete a posição mais geral de Adorno e Horkheimer sobre uma “cultura de massas”, criticando a sua homogeneização e standardização por, segundo os autores, resultar numa redução da variedade de produtos culturais e na repetição das mesmas ideias (*cf.* Adorno, Horkheimer 2006 [1944]; Burnett 1996, 30).

Donde, a visão de que música gravada e amplamente difundida seria uma mercadoria industrializada traduz-se, por exemplo, na imagem de “som empacotado”, aplicável tanto à *library music* como à muzak (Lanza 2004, 133; Ginsberg 2014; Sadoff 2013, 674). Já a ideia de uma criação musical fortemente baseada em padrões e fórmulas convencionais, tanto no que toca à *library music* como à música de cinema, conduz a um uso frequente da expressão de “linha de montagem” (Lanza 2004, 139; Jones, Schumacher 1992, 160; Kalinak 2010, 65; Larsen 2005, 91). Negus, discutindo a posição de Adorno, propõe assim que, mesmo não se tratando aqui de uma linha de montagem física, “the pressure to adhere to formulas was induced by the need to compete for attention in a commercial market where standard patterns were more easily distributed, promoted and recognized” (Negus 2006, 198).

As categorizações standardizadas dos vários catálogos de *library music* são a meu ver representativas desta necessidade de aderir a fórmulas. As categorias surgem, antes de mais, pelo motivo perfeitamente pragmático de organizar e apresentar – aliás, distribuir – enormes quantidades de música, catalogando-a segundo categorias recorrentes *não* porque são as únicas possíveis, mas sim porque são as consideradas mais apelativas e relevantes para os clientes da companhia (dada a sua competição num mercado comercial). Se, de modo geral, os *sites* aqui visados conferem um grande destaque à categoria “empresarial”, já não sendo tão unânimes no que toca, por exemplo, à importância de uma categoria como

“tristeza”, é muito simplesmente por a primeira assegurar mais clientes que a segunda. Deparamo-nos com essa situação já na década de 1980, quando um dos entrevistados de Tagg, questionado sobre as categorias do catálogo da sua companhia, explica: “(...) ‘sadness’ isn’t a very good category really because we don’t have much call for ‘sadness’” (Tagg 2007 [1980], 25). Nardi realça também essa situação, recordando que os objetivos financeiros de uma empresa de *library music* condicionam inevitavelmente a produção de música nesse meio. O autor afirma portanto que “It is not surprising that this context of production will also affect the music thus produced: libraries standardize music forms, highlighting certain functional elements at the expense of others” (Nardi 2012, 81).

Ainda relativamente à inserção em fórmulas musicais estabelecidas, encontramos o conceito de pronto-a-vestir aplicado às práticas de compilação musical para o cinema mudo (Lacombe *in* Chion 1995, 49; Fano 1981, 105), visando destacar o seu caráter tipificado e formulaico. A referência pejorativa a um pronto-a-vestir musical deixa implícito que seria preferível uma música dita “original”, composta para uma produção específica – no fundo, o equivalente, nesta analogia sartorial, a um vestuário feito à medida por um alfaiate. Os juízos de valor inevitavelmente presentes nestas comparações qualificam assim o que seria “feito à medida” – quer se trate de vestuário, quer de música – como sendo mais prestigiado, exclusivo e de melhor qualidade. Mas as comparações com produção massificada não se esgotam aqui, encontrando-se ainda uma ideia de comercialização da música para audiovisual em quantidades industriais: desde a produção de música “ao quilo” e “à tonelada” (Altman 2004, 6; Winkler *in* Cooke 2010, 8), à já referida expressão de vender música “ao metro” (Donnelly 2002, 333) – ou ainda com o comentário de “Leandro”, em entrevista, de que a *library music* seria uma espécie de grossista Makro, por “vender de tudo, em imensa quantidade” (“Leandro” 2016).

Apesar destas analogias colocarem repetidamente sob uma luz desfavorável a música para audiovisual pré-existente e criada em grandes quantidades, depreciando o seu caráter industrializado, proponho que seria mais útil uma perspetiva que, sem ignorar tais processos standardizados de produção, não desvaloriza necessariamente estas criações musicais. Para Stilwell, no contexto do audiovisual, “(...) all music is a commodity, it is self-deluding to think otherwise. The very presence of any music at all in a film is a commercial consideration; it is considered a necessary convention of film making” (Stilwell

2002, 46).¹⁴² A afirmação de Stilwell enquadra-se de modo pertinente na *library music*: reencontramos aqui a ideia de que um forte grau de standardização seria algo de inevitável e exigido pela própria natureza desta indústria musical, dado o seu elevado ritmo de produção e a sua necessidade de categorização.

A standardização do acompanhamento musical enquanto estratégia deliberada da indústria cinematográfica é já proeminente no âmbito do cinema mudo, mais especificamente com as compilações de peças pré-existentes, que Altman, entre outros, considera parte de um esforço para standardizar o som [no cinema] (Altman 2004, 346; Sauer 1999, 66; Wierzbicki 2009, 35; Cooke 2010, 2; Kalinak 1992, 51). A uniformização destas práticas estaria diretamente relacionada com a estabilização da produção cinematográfica enquanto indústria lucrativa e estratificada, com as suas próprias normas. Essa standardização passou por métodos sistemáticos de acompanhamento musical que dependiam de bibliotecas de música pré-existente, composta especialmente para esse efeito (Cooke 2010, 5) – ou seja, como referido no primeiro capítulo, uma espécie de antecedente da atual *library music*. A homogeneização de práticas e recursos musicais no audiovisual mencionada por estes autores transitou, evidentemente, para o cinema dito “sonoro”, devendo grande parte dos seus hábitos e convenções ao cinema clássico de Hollywood, que, para Kalinak, definiu a prática dominante do uso de música não-diegética em filmes narrativos (Kalinak 1992, xiv).

É essa prática preponderante que Adorno e Eisler criticam como sendo standardizada e resultando em *clichés* musicais, associando o uso do que apelidam de *stock music* ao recurso, em narrativas cinematográficas, a “typical situations, ever-recurring emotional crises, and standardized methods of arousing suspense” (Adorno, Eisler 1947, 16). A noção de standardização como algo de prevalente e negativo na *library music* culmina assim na afirmação de Butler: “For some, the use of stock music is an indicator of genre, standardization, conformity and vulgarity” (Butler 2013, 171). Contudo, tais críticas ao carácter fortemente convencional destas produções musicais são por sua vez criticadas por Kassabian (2001, 39), quando ressalva que estes não são, de todo, os únicos sistemas que dependem de um conjunto de convenções. No mesmo sentido, Chion (1995, 49) questiona

¹⁴² Na mesma passagem do seu artigo, no entanto, Stilwell concede que a oposição em recorrer a música *pré-existente* para filmes seria compreensível e justificada entre “fãs de bandas sonoras”, por lhes “roubar nova música”, e entre compositores, por ameaçar possíveis oportunidades de emprego (Stilwell 2002, 46). Contudo, é necessário apontar que muitos dos músicos que compõem por encomenda para filmes específicos trabalham também no contexto da *library music*, não sendo portanto adequado encarar essas duas atividades como opostas e mutuamente exclusivas.

por que motivos seria a estandardização que forma a base da música de cinema mais vergonhosa que aquela que permitia a Vivaldi ou Telemann produzirem centenas de obras.

No entanto, proponho que, se os *sites* de *library music* revelam entre eles um grau de tipificação não negligenciável, tal deve-se, em grande parte, à estandardização dos próprios produtos audiovisuais para os quais comercializam música. Mais uma vez, o que foi já indicado por vários autores em relação à música de cinema aplica-se também com grande pertinência à *library music*. É aqui relevante relembrar a posição de Adorno e Eisler, exposta no parágrafo acima, de que o uso de peças pré-existentes e *cliché* corresponderia à existência de situações narrativas estandardizadas. Os autores propõem igualmente que a estandardização das práticas musicais no cinema de Hollywood (que qualificam de “maus hábitos”) resulta, no fundo, da estandardização de toda a indústria cinematográfica (Wierzbicki 2009, 14; Kassabian 2001, 38): assim, as convenções de composição para filmes “only seem to make sense as a consequence of standardization within the industry itself, which calls for standard practices everywhere” (Adorno, Eisler 1947, 3). Essa constatação é igualmente relevante para a atual *library music*: Donnelly, apontando a utilização das mesmas faixas musicais¹⁴³ em diferentes momentos narrativos, afirma que “stock music fits stock situations”, sugerindo que esta produção musical seria portanto uma escolha lógica para programas televisivos estandardizados (Donnelly 2002, 334).¹⁴⁴ Desse modo, o autor conclui:

There is, therefore, a tendency for many series episodes to appear to be a basic blueprint of narrative with stock situations, as illustrated by their recourse to the same stock music cues at similar moments. In other words, stock music can reveal just how stock the dramatic situation might be. (Donnelly 2002, 334).

Wierzbicki expressa uma opinião semelhante ao comentar que as séries televisivas que todas as semanas apresentavam as mesmas personagens em “situações prototípicas” não precisariam de mais que *library music*, relacionando esta diretamente com o carácter formulaico das narrativas televisivas (Wierzbicki 2013, 8). De facto, esta produção musical – e, mais especificamente, a sua categorização – adapta-se ao formato de conteúdos audiovisuais que revelam eles próprios uma forte estandardização, desde telejornais a publicidade e documentários. Poder-se-á assim afirmar que o carácter tipificado das categorias destes *sites* e da música nelas contida não constitui uma confirmação da sua

¹⁴³ Donnelly utiliza no seu artigo o termo *stock music*.

¹⁴⁴ É relevante notar que esta ideia de situações narrativas padronizadas que dariam origem a música igualmente tipificada está também presente no melodrama dos finais do século XIX (Nasta 2001, 95).

suposta “má qualidade” ou “falta de originalidade”, mas simplesmente um sinal de que esta música se enquadra num contexto amplo de produção audiovisual que se orienta, ela própria, por modelos convencionais e padronizados. Por outras palavras, a *library music* assenta em convenções estereotipadas não por ser, como lhe é criticado, o produto de músicos frustrados procurando lucro rápido, mas sobretudo por os próprios destinos audiovisuais desta música se orientarem, eles também, por fórmulas standardizadas.

E, no entanto, os estereótipos musicais e narrativos nela presentes contribuem de modo consequente para a desvalorização desta produção musical. A noção de música formulaica para audiovisual é recorrentemente apresentada sob uma luz negativa: desde as compilações do cinema mudo que os seus *clichés* musicais são considerados redutores (Poirier 2003, 765; Kalinak 2010, 43), sendo também apelidados de “tiques” estereotipados (Fano 1981, 105). Tais críticas reencontram-se no domínio do cinema sonoro, qualificando a sua música como sendo desprovida de originalidade, recorrendo a “truques” e *clichés*, “motivated not by artistry but by market forces” (Wierzbicki 2009, 1) (deparamo-nos de novo com a oposição entre interesses económicos e capital simbólico, problematizada por Bourdieu). É assim recorrente a menção de estereótipos como um motivo de peso para a depreciação de determinada produção musical. Se tal perspetiva tem vindo a atenuar-se relativamente à música encomendada para um filme específico, é ainda prevalente no contexto da *library music* (Tagg 2007 [1980], 2) e da muzak (Attali 2009 [1977], 8). Entre outros, Groom considera os títulos da muzak “grotesque examples of the miserable imaginative poverty of corporative popular culture” (Groom 1996, 9), numa crítica diretamente relacionada com o seu carácter estereotipado.

Naturalmente, a visão pejorativa destes estereótipos baseia-se sobretudo na ideia de que seriam *clichés* sobreutilizados, a um ponto de saturação. Por exemplo, o organista de cinema Gaylord Carter explica em entrevista que, aquando do seu trabalho como acompanhador nos cinemas dos anos 1920, era apropriado usar a abertura de *William Tell* para uma sequência de perseguição; acrescentam, contudo, “Of course, that was before *The Longer Ranger*” (Carter in Cook 2010, 38). Essa última associação inescapável da abertura de Rossini a *The Lone Ranger* tornou o seu uso numa sequência audiovisual um *cliché* indesejável – mas um *cliché* que não deixa de ser refletido nos catálogos de *library music*, como mencionado no capítulo anterior. Para Sadoff, relações como esta, entre determinada música e narrativa, tornam-se tão sobreusadas ou reconhecíveis que limitam a sua reutilização a ironia, comédia ou comentário (Sadoff 2006, 174) – deixando subentendido

que qualquer outro uso seria desadequado. Assim, para o autor, tal sobre-exposição resultaria na sua redução a uma convenção, ou mesmo desvalorização enquanto *cliché* (Sadoff 2013, 677). A presença de *clichés* surge também associada a uma ideia de manipulação das reações dos espectadores (Dastugue 2016, 38), e de representações simplistas de determinados grupos ou indivíduos – ou, seguindo a expressão de Tagg, “musically mediated ideological stereotypes” (Tagg 2006, 179). É aliás precisamente essa possibilidade de manipulação e estereotipação negativa que leva Kassabian a reafirmar a necessidade de pensar criticamente a música no audiovisual, e de não a encarar como uma presença inócua (Kassabian 2001, 14).

De facto, o potencial da *library music* para reforçar estereótipos redutores é já aparente, mesmo antes da sua utilização em produtos audiovisuais, nos textos dos seus catálogos, sobretudo no que toca a faixas associadas a culturas e espaços extraeuropeus. Sadoff indica o mesmo relativamente às bases de *samples* de instrumentos (ou o que apelida de “virtual instrument libraries”), cujas categorizações lembram as da *library music*: a classificação generalizada aplicada a instrumentos não ocidentais revela que os produtores destas gravações (e, conseqüentemente, da sua organização em categorias) operam consoante os limites das convenções culturais e musicais do cinema *mainstream* de Hollywood (Sadoff 2013, 675). Apesar da visão negativa do recurso a estereótipos, a importância de tais convenções musicais na constituição de um catálogo de *library music* leva Tagg a considerar a utilização de *clichés* como inevitável e até indispensável: tendo em conta, mais uma vez, a necessidade de categorização desta música, Tagg propõe que esta não poderia ser “ambígua” ou “original” por dever soar “mais ou menos como o catálogo afirma que é” (Tagg 1982, 10). Essa necessidade de recorrer a estereótipos musicais acaba por ser bem sintetizada no comentário de uma entrevistada de Tagg: “Paris, c’est l’accordéon” (Tagg 2007 [1980], 38).

A depreciação tenaz de uma criação musical considerada estereotipada é também resumida por Sanchez: “Film-music formulas, *clichés* and stereotypes have historically been interpreted by musicology as evidence of bad artistic practice” (Sanchez 2014, 53). Do mesmo modo, para Gaines e Lerner, em musicologia o conceito de *cliché* e de “estereotipagem musical” traria ainda juízos de valor negativos – contrariamente à teoria filmica, onde a noção de estereótipo apenas indicaria determinados códigos culturais (Gaines, Lerner 2001, 255). A afirmação destes autores realça a importância de questionar até que ponto será pertinente fazer equivaler constantemente a presença de estereótipos

musicais ao que Sanchez chama de “más prácticas artísticas” (num eco dos “maus hábitos” de Adorno e Eisler) – ou se, por outro lado, não será mais adequado encarar esses estereótipos como uma parte essencial das referências e convenções que orientam qualquer fenómeno musical, e não apenas a *library music*. Nesse sentido, Allen aponta a perspectiva teórica promovida pelo conceito de intertextualidade, contestando ideais enraizados de originalidade, singularidade e autonomia, e encarando a presença de estereótipos e *clichés* simplesmente como parte integrante de todo um código cultural (Allen 2000, 74). Por seu lado, Riffaterre critica a posição redutora de qualificar o *cliché* apenas como uma banalidade e ausência de originalidade (Riffaterre 1964, 81).¹⁴⁵ Estas perspectivas demonstram a possibilidade de questionar a aceção pejorativa frequente de obras consideradas estereotipadas: nesse sentido, referindo-se à música composta para cinema, Sanchez propõe encarar o seu recurso a estereótipos formulaicos e a convenções sedimentadas não como uma “má característica” dessa produção musical, mas sim como uma das suas mais destacadas peculiaridades (Sanchez 2014, 55). Kassabian revela uma visão semelhante ao realçar a importância do *cliché* na música para audiovisual:

The connection between a sound and an idea is established through use over time, becoming a convention and ultimately a meaning. You can't abandon clichés, because they are precisely the tools of the compositional trade, at least in mainstream film production settings. (Kassabian 2009, 55).

Assim, parece-me crucial ter em conta que o uso de fórmulas musicais estereotipadas é tão fundamental na *library music* como no domínio da música composta para produções específicas,¹⁴⁶ apesar de esta última ser mais valorizada e não sofrer o mesmo estigma. Para além disso, estas perspetivas sugerem que, longe de ser algo inerentemente negativo, a presença de estereótipos musicais pode constituir um elemento criativo e válido na *library music*, podendo surgir de modo humorístico ou irónico, ou ainda em combinações de *clichés* e referências desafiantes e inovadoras. As diferentes possibilidades de utilização desses estereótipos multiplicam-se, evidentemente, aquando da inclusão de uma faixa musical numa sequência audiovisual; no entanto, estão já presentes nos modos como essas faixas, ainda sem imagens, são apresentadas nos catálogos.

¹⁴⁵ Apesar da crítica do linguista partir da prosa literária, é igualmente válida no contexto da criação musical.

¹⁴⁶ É interessante recordar aqui o que Sadoff aponta relativamente à escolha de música temporária para um filme (a chamada *temp track*), de modo a indicar associações música/imagem recorrentes que deverão ser seguidas pelo compositor encarregado da música original (Sadoff 2006, 180): o seu trabalho encontra-se assim, desde o início, condicionado e orientado por convenções audiovisuais.

Uma pesquisa do *site* da Audio Network pela palavra-chave “baroque” apresenta tanto arranjos de obras do século XVII como criações atuais que procuram inserir-se nos hábitos composicionais dessa época. Contudo, revela também, para além disso, um arranjo com baixo e bateria do prelúdio e fuga em dó menor de J. S. Bach, chamado “Bach To The Future”,¹⁴⁷ uma fusão dos *clichés* do flamenco com as convenções das peças para teclado barrocas;¹⁴⁸ e uma versão jazz do concerto para dois violinos em ré menor de Bach, acompanhado da descrição “Slight air of mystery”.¹⁴⁹ O humor e trocadilhos presentes nas faixas, títulos e descrições sugerem a posição de frequente autoironia adotada pela companhia, plenamente consciente da importância que os *clichés* musicais assumem no contexto da *library music*. Essa atitude está particularmente presente nas faixas que aludem aos imaginários estereotipados que lhes dão origem. É o caso, por exemplo, da faixa “Angst”,¹⁵⁰ que, desde o título à descrição (“Beautifully brooding orchestral with a wink at Beethoven”), faz referência ao estereótipo do génio atormentado que é inescapável nas representações de Beethoven; a faixa em si, três minutos e meio de uma orquestra num modo menor lento, é fortemente remanescente do segundo andamento da sétima sinfonia de Beethoven. No catálogo da Audio Network, situações semelhantes à desta faixa (uma espécie de versão *ersatz* de obras conhecidas) são tão numerosas quanto variadas: é o caso, por exemplo, de “Bolero Espanol”,¹⁵¹ cuja percussão regular e repetitiva na caixa, pizzicatos nas cordas, e melodia no cornete inglês, fazem uma alusão pouco ambígua ao *Boléro* de Ravel.

A mesma inserção em estereótipos e em referências musicais largamente difundidas acaba também, aliás, por se verificar em Cézame. As categorizações das faixas do seu catálogo segundo os conceitos de “masculino” e “feminino” apresentam uma visão perfeitamente estereotipada, conotando como “femininas”, por exemplo, as faixas com melodias lentas em modo maior no piano,¹⁵² e como “masculinas” as que se inscrevem num

¹⁴⁷ De Paul Mottram (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/bach-to-the-future2_10282 a 01/03/2017).

¹⁴⁸ “Baroque of Gibraltar”, de Geoffrey Keezer (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/baroque-of-gibraltar_26502 a 01/03/2017).

¹⁴⁹ “Dark Bubble”, de Alexander L’Estrange (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dark-bubble_47728 a 01/03/2017).

¹⁵⁰ De Julian Gallant, Jeff Meegan e David Tobin (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/angst_85957 a 02/03/2017).

¹⁵¹ De Ray Davies (Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/track/bolero-espanol_79015 a 02/03/2017).

¹⁵² Retirado de http://www.cezame-fle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=feminin%40%40%40%40f%C3%A9minin%40%40%40%40 a 01/03/2017.

gênero de eletrônica ou rock,¹⁵³ com palavras-chave associadas a agressividade e desporto.¹⁵⁴ Quando questionada em entrevista sobre estas categorizações, “Anne” começou por descrever as faixas classificadas como “femininas” como sendo mais delicadas, doces, ligeiras, contrapondo às “masculinas”, que seriam “mais musculadas”, com percussões e eletrônica. Porém, concluiu a sua resposta com o comentário bem revelador, “Enfim, é caricatura” (“Anne” 2016).

É portanto essencial lembrar que qualquer produção cultural – e não apenas a *library music* – inevitavelmente se baseia em, e se orienta por, associações e convenções estabelecidas, podendo estas ser tão recorrentes que acabam por manifestar-se como *clichés*. Constatamos assim a importância de manter em mente que qualquer produção artística, para além de criativa, tem também um caráter normativo (Kimmel 1983, 733; cf. Becker 1982); que qualquer fenómeno musical transmite conotações culturalmente estabelecidas (Larsen 2005, 68); e que, nesse sentido, as interpretações desses fenómenos musicais baseiam-se sempre em convenções (Scott 1990, 226). Desse modo, torna-se redutora e simplista a constante oposição entre, por um lado, a *library music* como uma produção inaceitavelmente estereotipada, e, por outro, a música para audiovisual dita “original”, mais valorizada apesar de responder, igualmente, a determinado conjunto de convenções e práticas standardizadas.

Juntamente com estas considerações, é também essencial recordar o que foi já mencionado no terceiro capítulo: uma faixa musical com um aparente caráter estereotipado pode perfeitamente ser empregue de formas que ultrapassam ou subvertem as utilizações mais *cliché* e expectáveis.¹⁵⁵ Contudo, mesmo nos usos mais previsíveis de uma faixa de *library music*, alinhados nos contextos narrativos e audiovisuais sugeridos pelos textos, a sua presença não é uma redundância (ou o “lacaio musical” pensado por Adorno e Eisler). Encará-la de tal forma, como algo que simplesmente repetiria de modo supérfluo o que já estaria contido na imagem, seria também encarar essa imagem filmada como tendo um significado óbvio e estável, e não sujeito a transformações e ambiguidades consoante as suas articulações com a música. É essa questão que leva Kalinak a afirmar, “It is

¹⁵³ Estas associações estereotipadas, na *library music*, entre determinadas sonoridades e classificações de género, são já indicadas nos estudos realizados por Tagg nos anos 1980 (cf. Tagg 1982, 1989; Kassabian 2001, 20).

¹⁵⁴ Retirado de http://www.cezamefle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=masculin%40%40%40masculin%40%40%40%40 a 01/03/2017.

¹⁵⁵ Corner, aliás, aponta algo semelhante nos seus artigos sobre a música em documentários (Corner 2002, 365).

problematic to assume that meaning is unproblematically ‘there’ in the image” (Kalinak 2010, 17).

É então problemático desconsiderar utilizações *cliché* da *library music* como sendo desinteressantes e irrelevantes, como se não acrescentassem nada a uma sequência audiovisual. Nesse sentido, Butler, após referir que o recurso a esta produção musical¹⁵⁶ pode ser encarado como um sinal de standardização, conformidade e vulgaridade, argumenta porém que essa utilização não deveria ser desprezada à partida, podendo ser eficaz a nível criativo e dramático (Butler 2013, 171). Dá o exemplo da série televisiva *The Singing Detective* (1986), afirmando que a escolha de música pré-existente nessa produção terá sido uma opção estética do realizador, reutilizando as mesmas faixas de modo a conotar a imaginação tipificada da personagem principal (*ibidem*). A *library music* assume portanto um papel de destaque nesse contexto: as associações constantes entre esta produção musical e o conceito de estereótipo são aqui realçadas deliberadamente. Essa estratégia criativa, ao basear-se de modo fundamental nos *clichés* desta música, acaba, na verdade, por lhes conferir um significado mais amplo, e por ultrapassar uma articulação entre música e narrativa que poderia, ela própria, ser considerada *cliché*.

A ideia de uma produção musical fortemente estereotipada relaciona-se também com a noção de uma música discreta, cuja presença num produto audiovisual passaria despercebida, sem necessitar de atenção consciente da parte dos espectadores. É nesse sentido que Gorbman propõe o conceito de “inaudibilidade” da música do cinema clássico de Hollywood (Gorbman 1987, 73), devido à sua subordinação à narrativa e à “ilusão diegética” do filme (Cook 2001, 188). Neste contexto, portanto, a “inaudibilidade” de uma música não é conotada negativamente, sendo antes vista como algo de necessário e próprio às funções da música no audiovisual, bem como um sinal de que o acompanhamento musical de um filme terá sido eficaz (Reay 2004, 10; Adorno, Eisler 1947, 132).¹⁵⁷ Na minha perspetiva, esta forte ênfase numa presença inconspícua da música em criações audiovisuais surge também na *library music*. Segundo Lanza, na produção desta última existiria a prática de descartar uma faixa que se tornasse demasiado popular e reconhecível, dado que poderia assim distrair os espectadores do produto audiovisual que seria suposta “servir invisivelmente” (Lanza 2004, 64).

¹⁵⁶ Butler utiliza tanto o termo *stock music* como *library music*.

¹⁵⁷ A ideia de uma música que seria apreendida sem atenção consciente dos espectadores encontra-se com frequência no contexto da publicidade (Scott 1990, 224), que, aliás, constitui um dos principais tipos de produção audiovisual que recorrem a *library music*.

Tal como no caso da muzak, ou de qualquer produção vista como “música de fundo”, a invisibilidade da *library music* dever-se-ia em parte à sua ubiquidade;¹⁵⁸ e essa mesma invisibilidade, causada por uma presença recorrente mas propositadamente apagada, seria motivo de desprezo (Groom 1996, 2). Apontando essa mesma “inaudibilidade”, Wierzbicki, referindo-se à música pré-existente do canal televisivo CBS, caracteriza-a de um modo que sintetiza alguns dos principais pontos abordados neste capítulo: “So long as they were functional yet remained inconspicuous, the library pieces could be used freely and frequently” (Wierzbicki 2013, 8). Os conceitos de funcionalidade, inaudibilidade e reutilização surgem assim interrelacionados na *library music*: a sua funcionalidade como algo que a tornaria pouco saliente e “inaudível” (pela subordinação a uma narrativa, uma voz-off, etc.), e essa inaudibilidade como o que lhe permitira ser reutilizada repetidamente, ao impedir que se tornasse demasiado reconhecível e destacada.

Assim, apesar da sua ubiquidade numa grande variedade de produções, a *library music* posiciona-se como algo que deve passar maioritariamente despercebido, um elemento rotineiro na produção audiovisual ao qual não é suposto prestar-se uma atenção deliberada (o que pode explicar, em parte, o desinteresse em prestar informações sobre a proveniência da música nos créditos dos filmes em que é utilizada). O carácter apagado e de aparente insignificância desta produção musical, longe de dever ser encarado como uma prova da sua banalidade, é antes uma peculiaridade intencional desta produção musical, algo considerado necessário para que se enquadre na sua função: servir de fundo sonoro a um produto audiovisual no qual não deve ser destacada. Este lado rotineiro e banal da *library music* contribui também para elucidar a escassez de estudos académicos nela centrados. Martin realça a tendência de se privilegiar o estudo de fenómenos musicais vistos como excepcionais e não comuns (“simple, manufactured, mass-mediated”), considerando estes últimos desinteressantes, apesar da importância do seu papel no dia a dia (Martin 2006, 208). Sanchez aponta o mesmo no caso da música para cinema, sendo frequente focar o seu estudo apenas em obras que se enquadrem nos critérios valorativos de originalidade e singularidade de um cânone erudito ocidental (Sanchez 2014, 54). Apesar de ser ouvida por um vasto número de pessoas (ou, aliás, precisamente devido a isso), a *library music* encontra-se inteiramente afastada dos discursos e atitudes em torno de obras canónicas, valorizadas enquanto merecedoras de uma atenção consciente e exclusiva. Por esse motivo, surge como particularmente provocante e subversivo o comentário de Lanza de que esta

¹⁵⁸ Outros autores também se alinham nesta perspetiva, teorizando um “efeito de habituação” causado pela omnipresença da música em produtos audiovisuais (Kopiez, Platz, Wolf 2013, 328).

música, dado ser ouvida tão comumente, mereceria um lugar “among the twentieth century’s most authentic folk arts” (Lanza 2004, 63).

A habitual indiferença perante uma produção musical tão rotineira e presente no quotidiano acabou por revelar-se em algumas das entrevistas realizadas: por exemplo, no caso de “Anne”, que referiu ser pouco frequente deparar-se com uma manifestação de interesse pela *library music*; e de “Morgan”, ao exclamar, “não é costume encontrar-se alguém interessado nesse tipo de coisas!”. Apesar de esse desinteresse ser particularmente marcado na presença *online* desta música, aplica-se também aos formatos anteriores, deixando por explorar uma série de hábitos da sua produção – incluindo algumas práticas com uma legitimidade dúbia. Mandell é o único autor a debruçar-se sobre os negócios suspeitos que decorriam em torno da reutilização de *library music* nos anos 1950/60: segundo ele, vários agentes dos departamentos de música de estúdios americanos “reciclavam” faixas musicais, catalogando-as com novos títulos e lucrando com a cobrança de direitos de propriedade intelectual (Mandell 2002, 152). Tais esquemas implicavam atribuições incorretas da autoria das faixas, deixando assim uma quantidade de créditos de produção que listam propositadamente compositores errados, ou mesmo inexistentes (Mandell 2002, 150). Essa “pirataria” de faixas provinha sobretudo de *library music* estrangeira, algo explicado de modo muito claro por um dos indivíduos que a praticavam: “Nobody knew who wrote them so we broke them down in to cues and gave them names” (Chudnow *in* Mandell 2002, 156).

Este comentário é particularmente revelador de um dos aspetos mais peculiares desta produção musical, tão presente nas emissões televisivas de há várias décadas como nos vídeos de *youtube* atualmente: em muitos casos, não se trata apenas de um desinteresse em conhecer a proveniência de uma faixa musical, mas mesmo de uma impossibilidade, dado essa informação não ser prestada de todo. Torna-se assim impraticável para um compositor ganhar renome a partir do seu trabalho neste meio (pelo menos, um renome que ultrapasse os círculos de socialização nos quais se inscreve a produção desta música). A *library music* está assim afastada, de modo crucial, da possibilidade de legitimação de um compositor através de uma consolidação e reconhecimento do seu nome – no fundo, uma acumulação de capital simbólico que, segundo Bourdieu, seria a forma mais legítima de consagração de um indivíduo num campo de produção artística (Bourdieu 1994, 75). Tal situação é propiciada não apenas pela omissão frequente de dados sobre a música usada nos créditos dos filmes, como pelos próprios compositores, que, para se protegerem do estigma

em torno da *library music*, referem o menos possível a sua produção musical nesse contexto, não a incluindo, por exemplo, nos *sites* que promovem o seu trabalho.

A este propósito, encontramos, mais uma vez, paralelos evidentes com as compilações musicais para o cinema mudo. Vários autores apontam o facto de os compositores que contribuíram para estas antologias terem sido completamente esquecidos¹⁵⁹ (Altman 2004, 351; Sauer 1999, 73) – sendo questionável até que ponto é adequado falar aqui de esquecimento, quando muitos deles não chegaram, sequer, a ser publicitados e reconhecidos. Tal como acontece na *library music*, também aí se destaca a ironia de, apesar destes compositores serem totalmente desconhecidos, a sua música poder acabar por ser muitíssimo difundida (aquando da sua associação a um produto audiovisual): Winkler comenta assim que a música das compilações teria sido ouvida por mais indivíduos que a de “todos os grandes mestres juntos” (Winkler in Cooke 2010, 10). Deparamo-nos também com a asserção de que esta seria uma produção musical que, mais do que qualquer outra, garantiria um elevado número de interpretações das obras de um compositor – na condição de que este soubesse responder à procura da indústria cinematográfica, ressalva que é igualmente pertinente na *library music* atual (Whyte in Sauer 1999, 60).

A ausência de um enfoque na figura de um compositor (habitualmente destacada noutros contextos euro-americanos de produção musical) acaba por refletir-se na categorização desta música. O que Altman refere relativamente às compilações do cinema mudo aplica-se também à *library music*: as peças são, em primeiro lugar, classificadas por emoções, locais, épocas, cenários narrativos, e só secundariamente por compositor (Altman 2004, 308) – se essa hipótese de classificação surgir de todo. Os catálogos da Audio Network e da Cézame são exceções nesse aspeto: a maioria dos *sites*, como Audio Jungle e Epidemic Sound, não propõem uma categoria para pesquisar música por compositores específicos. Lanza menciona essa tendência de categorização nestes diversos tipos de criação musical: “Mood libraries, much like their predecessors in the early cinema, were challenged to classify tracks by their immediate visceral impact rather than by artist or musical genre” (Lanza 2004, 63). É também necessário sublinhar que, se os compositores de *library music* são frequentemente desconhecidos, os seus intérpretes são agentes ainda mais invisibilizados no meio da sua produção (no caso de esta envolver uma gravação, e não o uso de instrumentos sintetizados).

¹⁵⁹ Essa situação aplica-se aos compositores cujas peças foram pensadas especialmente para as antologias e o acompanhamento musical de filmes, e não, evidentemente, as peças de compositores canonizados que foram arranjadas de modo a serem incluídas nas antologias.

Constata-se ainda vários outros sinais da invisibilidade dos compositores de *library music*: desde a atribuição anónima da música pré-existente de programas televisivos como *The Twilight Zone* (Wierzbicki 2013, 7), aos artigos que realçam o facto dos ouvintes da *library music* (quando esta surge em conteúdos audiovisuais), por mais familiarizados que estejam com ela, não terem a menor ideia de quem a compôs (SlyStoned 2016). A estas situações acresce ainda a hipótese de, em vários casos, os compositores trabalharem para catálogos de *library music* sob um pseudónimo, particularmente os que asseguraram já algum renome para lá deste meio (Patrin 2014; Leibovitz 2014), procurando, uma vez mais, distanciarem-se da desvalorização que afeta esta produção musical. A adoção de pseudónimos – bem como a ausência de qualquer destaque dado à *library music* no âmbito da produção destes compositores – indicia a prevalência de algumas ideias já aqui discutidas: nomeadamente, a noção de que esta produção musical representaria apenas um meio mais seguro para os compositores auferirem algum rendimento do seu trabalho, e não uma produção musical legítima para fortalecerem uma reputação e acumularem capital simbólico. Esta questão relaciona-se com o que uma entrevistada de Tagg indica, numa afirmação que, apesar de datar de 1980, se aplica com igual relevância atualmente: “(...) on a pris des différents auteurs-compositeurs qui n’étaient pas connus – qui ne sont pas connus à l’heure actuelle non plus, du reste – mais qui sont capables de créer, en fonction de ce que nous demande la clientèle, un certain genre de musique” (Tagg 2007 [1980], 34). Surgem aqui, como se se tratasse de elementos antagónicos, o renome e fama dos compositores, por um lado, e, por outro, a capacidade de cumprirem uma função específica e pragmática (responder à procura dos clientes de uma companhia). Nesse sentido, Mandell comenta, referindo-se aos compositores de Hollywood que trabalharam também para *library music*: “It was fertile soil for some of their best inventions, but it never made them famous” (Mandell 2002, 150).

Neste quase anonimato dos compositores, o nome da companhia para a qual produzem *library music* é o único que terá mais certezas de ser mencionado (por exemplo, nos créditos de uma produção), algo que contribui para a perceção de que estas companhias se estariam a sobrepor à identidade de um músico específico (Patrin 2014). É provavelmente esta particularidade que leva Nardi a afirmar que esta produção musical não possibilita a expressão de um indivíduo, e de que esta individualidade é substituída por categorias “definidas por funções impessoais” (Nardi 2012, 78). Esta visão parece também conduzir à perspetiva do autor de que a neutralidade e ausência de uma “voz” seriam

características intrínsecas da *library music* (Nardi 2012, 81). Assim, para Nardi, as funções desta produção musical – e as categorias a que dão origem – assumem uma tal importância que se sobrepõem a qualquer possibilidade de expressão do compositor, tornando este um mero agente neutro dos propósitos que uma determinada faixa pretende servir. Contudo, pode ser questionável equiparar uma escassa referência ao nome de um compositor (ou mesmo a sua omissão) a uma ausência total de expressão individual na música que este compõe, como o parece sugerir Nardi. Para além disso, encarar o caráter formulaico e funcional da *library music* como algo que anularia a individualidade de um compositor – independentemente do que poderá ser entendido por esse conceito – é também alinhar-se em juízos de valor que consideram incompatíveis estereotipação e criatividade.

Dada a depreciação da *library music*, não é inesperado que as atitudes adotadas pelos seus compositores se aproximem, por vezes, da ocultação desta faceta da sua produção musical (como Mandell aponta, por exemplo, em relação a Jerry Goldsmith [Mandell 2002, 150]). Tal situação fez-se sentir em vários momentos das entrevistas realizadas ao longo desta investigação: desde a admissão, por parte dos compositores, de que prefeririam empregar certos termos possíveis para *library music* em detrimento de outros, dado a conotação negativa que estes últimos poderiam acarretar; à necessidade dos consultores musicais e outros membros da companhia de reiterarem, de modo um tanto defensivo, a qualidade da sua produção musical, fazendo-o em parte através de uma depreciação de companhias rivais – depreciação essa que se alinha pelo estigma aplicado à *library music* em geral.

Contudo, um dos exemplos mais ilustrativos deu-se num pedido de entrevista a uma compositora da Audio Network, Debbie Wiseman, cuja carreira se afirmou com a composição por encomenda para produções televisivas e cinematográficas britânicas. Numa troca de emails, o assistente de Wiseman – após corrigir o meu uso inicial do termo *stock music* para *library music*, algo já de bastante interesse – afirmou que a compositora preferiria não responder a questões sobre *library music*, por esta constituir uma parte ínfima da sua criação musical, realçando também o facto da avassaladora maioria do seu trabalho se centrar em encomendas para produções específicas. Apesar dessas atividades serem, sem dúvida, as que mais peso assumem na carreira de Wiseman, a sua página da Audio Network apresenta de momento cento e quarenta e cinco faixas, dispersas por vários álbuns,¹⁶⁰ o que torna a sua produção musical neste contexto longe de ser negligenciável. O seu assistente

¹⁶⁰ Retirado de https://www.audionetwork.com/browse/m/composer/debbie-wiseman_265 a 06/03/2017.

sugeriu, de seguida, que seria mais adequado contactar compositores que se especializam apenas nesta produção musical – apesar de um dos meus principais interesses ao contactar Wiseman ser, precisamente, o de investigar a experiência de uma compositora cuja produção abarca tanto a música encomendada para produções específicas como a *library music*. Essa versatilidade, aliás, é bastante mais representativa do percurso dos diversos músicos que se dedicam a *library music* do que uma atividade exclusivamente focada nesta última.

Restam assim escassas dúvidas de que a *library music* se encontra numa situação peculiar: mantém-se o seu estatuto desvalorizado, apesar de fornecer cada vez mais música a produtos audiovisuais, e cada vez mais oportunidades de produção musical e remuneração a compositores (é de realçar o comentário de “Morgan”, em entrevista, de que esta produção musical constitui a sua principal fonte de rendimento). As várias peculiaridades e condicionantes da sua produção posicionam-na como algo de desinteressante e descartável, quando confrontada com critérios valorativos que privilegiam ainda o ideal de uma obra autónoma, autossuficiente, original, e isolada de quaisquer considerações funcionais e económicas. Estes juízos de valor prendem-se, como procurei explorar ao longo do capítulo, com questões tão variadas quanto: o controlo sobre uma criação musical e os seus possíveis destinos; o conceito de música absoluta e a sua transcendência de funções e interações sociais; a noção de um produto cultural concebido numa escala industrial, e as metáforas depreciativas com produtos “enlatados” e “pré-fabricados” que daí surgem; a estandardização requerida por essa mesma produção massiva, dotando esta música de um carácter estereotipado (juntamente com uma visão negativa da própria ideia de *cliché*); a estandardização dos produtos audiovisuais aos quais esta música se destina, tornando as suas categorias tipificadas ainda mais necessárias e indissociáveis das condições particulares que originam a procura por *library music*; e a constante invisibilização desta produção musical apesar da sua omnipresença, seja com a sua “inaudibilidade” ao subordinar-se à função que é suposta cumprir num filme, ou com o frequente anonimato dos seus compositores, situação que eles mesmos podem propiciar. O estigma em torno da *library music* não surge, assim, apenas de uma depreciação do seu presumido carácter estereotipado, ou do desprezo por um campo de produção artística claramente preocupado com a rentabilidade da sua música: constrói-se, sobretudo, a partir da intersecção dos vários problemas aqui abordados, e é perpetuado não apenas por agentes exteriores à *library music*, como pelos discursos dos seus próprios produtores e compositores.

Conclusão

Se, como o aponta Stilwell, já não se justificam os protestos de que a música para cinema sofreria de uma escassez de investigação académica (Stilwell 2002, 19), o mesmo não se aplica ao caso da *library music*. Os estudos mais consequentes que se centraram nesta produção musical, como os de Tagg, datam de uma época anterior às condições e conjunturas específicas trazidas pela transição desta atividade para o meio digital *online*. O reduzido interesse pela *library music* torna-se especialmente problemático dado o papel de destaque que esta detém atualmente no contexto da produção audiovisual (e não só): seja com a quantidade de música que providencia para filmes, o seu peso não negligenciável no trabalho de numerosos músicos e vários outros agentes, ou a capacidade de os seus catálogos apresentarem um microcosmo de *clichés*, imaginários e narrativas recorrentes em produções televisivas e cinematográficas.

Ao longo desta investigação tive portanto como principais objetivos debruçar-me sobre aspetos ainda inexplorados da produção atual da *library music*, recorrendo para isso a entrevistas a compositores e consultores musicais das companhias visadas; à análise dos textos dos seus *sites* enquanto fontes primárias; a exemplos musicais concretos; e a um enquadramento teórico diversificado que permitisse abranger a variedade de processos, interações e agentes que esta produção musical agrega, informado maioritariamente pela produção bibliográfica sobre a música no audiovisual e a sociologia da música. Como ponto de ligação entre os diversos intervenientes e companhias, procurei focar o modo como a prática de categorização das faixas se interseta com os vários processos e indivíduos integrantes da produção. Entendi “categorização” num sentido lato, referindo-me não apenas às categorias propriamente ditas, como também aos vários textos das faixas (títulos, descrições, palavras-chave) que as irão, inevitavelmente, posicionar em determinados contextos e narrativas. Tais textos e categorias são uma prática instituída já desde as antologias do cinema mudo, assumindo um peso significativo nos *sites* de companhias como Cézame e Audio Network, e contribuem com vários indícios para elucidar a desvalorização de que a *library music* é alvo.

O primeiro capítulo teve como questão central a ligação teorizada por alguns autores entre a *library music* e as compilações de acompanhamento musical para cinema mudo. Ainda que o grau de standardização e disseminação varie de modo vincado entre estas diferentes produções musicais, encontramos nelas pontos de contacto, não só relativamente

às convenções nelas presentes, como também no que toca às classificações segundo locais, emoções, ações e ambientes – seguindo, portanto, uma conceptualização muito semelhante das funções da música numa criação audiovisual. Assistimos assim a uma progressiva fixação das categorizações destas peças pré-existentes, pensadas consoante as narrativas mais recorrentes dos filmes em que poderão ser usadas, e revelando uma continuidade considerável entre as antologias do cinema mudo e o uso de *library music* atualmente. Encontramos, naturalmente, diferenças cruciais entre esses dois tipos de produção musical, como os respetivos formatos: dado que a primeira se baseia exclusivamente em partituras, e a segunda em gravações disponíveis nos *sites*, poderão ser consultadas por clientes com qualificações diferentes (acompanhadores com uma formação musical, e profissionais do audiovisual que frequentemente não a terão).

Apesar dessas divergências, discursos análogos em torno destas produções surgem tanto há um século como atualmente: desde considerações de rapidez e facilidade na utilização de um catálogo (relacionadas com os seus sistemas de categorização), à ideia de que os *clichés* musicais nelas presentes seriam necessários para corresponderem às expectativas de um público. Contudo, a semelhança de maior interesse encontra-se não nas categorias em si destas produções, mas sim nas lógicas e motivações que as originam: responder à procura das indústrias audiovisuais, ou mesmo prevê-la, refletindo assim as tendências e transformações nas produções televisivas, cinematográficas, multimédia e da esfera *online*. Esse condicionamento explica a caducidade de certas categorias e a emergência de outras, bem como o facto de estas peças, tanto atualmente como nas compilações do cinema mudo, serem curtas e facilmente adaptáveis (dado destinarem-se a serem sincronizadas com sequências audiovisuais).

Esses aspetos reencontram-se no contexto de Cézame e Audio Network. No segundo capítulo foi mencionada de início a circulação transnacional da *library music*, enfatizada pela sua transição para o meio *online*, podendo uma mesma faixa agregar intervenientes de diversas nacionalidades. As entrevistas realizadas a compositores de Cézame foram particularmente reveladoras da importância que elementos visuais e narrativos assumem nesta produção musical, não apenas com a sua categorização, mas também aquando da sua composição. Assim, apesar de esta música não estar *ainda* articulada com imagens concretas, os entrevistados referiram, mais do que elementos técnicos ou formais das suas composições, sobretudo os imaginários que pretendiam invocar, algo indissociável dos temas e conceitos dos álbuns para os quais a companhia lhes

encomendou música. As menções mais diretas a aspetos sonoros deram-se maioritariamente com as suas escolhas tímbricas, relacionadas, mais uma vez, com associações recorrentes entre determinada instrumentação e as imagens e narrativas nas quais se prevê que as suas faixas deverão inserir-se. Os textos que irão surgir numa faixa orientam assim a sua criação de modo determinante, revelando os conceitos específicos que foram indicados para a sua composição, decididos por uma equipa (com a exceção, é claro, das faixas já existentes propostas pelos próprios compositores, sem uma encomenda por parte da companhia).

Esta particularidade realça o quão desadequado seria pensar a *library music* isolada do enquadramento textual e narrativo que marca a sua produção de forma significativa: apesar de não ter sido ainda inserida num conteúdo audiovisual, a sua categorização inscreve-a já em contextos específicos. Tal não implica, no entanto, que um cliente (ou mesmo um compositor) concorde necessariamente com os textos e categorias de determinada faixa no *site* – apesar de esses elementos textuais condicionarem, de qualquer modo, as interações que um indivíduo poderá ter com essa faixa. Os seus textos baseiam-se num campo semântico relativamente estandardizado e num processo de categorização sistemático, ambos determinados por uma equipa fixa da companhia. Essa categorização enquadra-se numa prática instalada há mais de um século, e deve-se, antes de mais, à necessidade de organizar e aceder a uma grande quantidade de música. Adicionalmente, as próprias escolhas de classificação das faixas alinham-se pela preocupação pragmática de rentabilizar as categorias que são mais procuradas junto dos clientes, como a categoria “empresarial”. Para além disso, assistimos, tanto no contexto de Cézame como da Audio Network, a discursos que decorrem da desvalorização de *library music*: desde a depreciação de companhias rivais à de música pré-existente antiga, caracterizando esta produção musical como algo onde criações de interesse seriam uma exceção à regra, e reforçando o seu baixo estatuto de alternativa menos desejável à música dita “original”.

O funcionamento do *site* de Cézame é em vários aspetos semelhante ao de Audio Network, companhia explorada no terceiro capítulo. No caso de ambas, a música é apenas comercializada numa gravação – o que não implica, de modo algum, que os possíveis significados de uma faixa se encontram limitados por uma gravação única, tendo em conta as múltiplas interações com produtos audiovisuais variados que essa faixa poderá ter. Tal como em Cézame, a distância entre o momento da categorização de uma faixa no *site* e a sua utilização num filme constitui uma das principais dificuldades no estudo da *library music*. No entanto, esse estudo não é invalidado pela impossibilidade frequente de analisar

uma faixa juntamente com as imagens a que foi mais tarde associada, dado que os seus textos já a inserem em determinados imaginários e narrativas. Reencontramos, também, discursos que se centram numa promoção da “qualidade” e “autenticidade” da música do *site*, a par de uma preferência consciente por certos termos para designar *library music*, procurando um distanciamento do seu estigma – e dando azo a uma proliferação de diferentes nomenclaturas que dificulta a pesquisa sobre esta produção musical. Na Audio Network, vemos, em certos casos, uma utilização estratégica da categorização para enquadrar as faixas nos contextos de receção pretendidos pelo compositor – o que não garante, contudo, que sejam utilizadas apenas dos modos previstos pelo compositor e a equipa do *site*. Para além disso, os textos propostos por um compositor poderão ser alterados ou rejeitados, tendo em vista uma uniformização do vocabulário do catálogo para reforçar a autoridade da equipa da companhia, ao basear o processo de categorização por ela efetuado num método sistemático.

A categorização de certas faixas da Audio Network revelou-se bastante representativa de diversos aspetos, entre os quais: o peso do timbre em caracterizações tipificadas de locais, épocas, ações, etc.; as influências inescapáveis do cinema narrativo *mainstream* de Hollywood, presentes em várias referências textuais e musicais; a hipótese de encarar as próprias funções pretendidas da *library music* no audiovisual como um *cliché*; e as múltiplas categorias possíveis para uma mesma faixa, revelando uma classificação mais fluída e menos categórica do que poderia aparentar à partida. Foi particularmente interessante constatar que o processo de categorização não deve ser pensado como um exercício abstrato de associação livre entre determinada música e narrativa, motivado apenas por um interesse pela categorização em si, e isolado de considerações tão pragmáticas quanto favorecer as categorias que tendem a ser mais rentáveis para a companhia. Para além disso, é relevante questionarmos até que ponto serão estas classificações apenas sobre emoções/ambientes, como o proclamam os catálogos, ou também sobre narrativas, ações e situações: um bom exemplo disso é a faixa “Think Positive” de Cézame, com palavras-chave como “cuisine & déco, discontinu, vie quotidienne”.¹⁶¹ Mais uma vez, é necessário apontar que são os criadores de audiovisual quem decide, em último caso, onde e como a *library music* será ouvida: é-nos assim recordado que a sua articulação com produtos audiovisuais implica sempre a interação de vários agentes, centrada, em parte, em torno dos textos das faixas. Podemos propor, nesse

¹⁶¹ De Baptiste Thiry (Retirado de http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1240&dlcsv=1 a 23/03/2017).

sentido, a aplicação do conceito de “musicking” de Small: independentemente do nível de educação musical formal de cada um destes agentes, a ação da equipa e dos clientes de um *site*, ao associarem as faixas musicais a determinados contextos textuais e audiovisuais, é tão relevante quanto a dos compositores. Assim, a própria categorização de *library music*, bem como a sua escolha e articulação com imagens, pode ser considerada como um ato criativo.

No quarto e último capítulo, foram abordados alguns motivos possíveis para a depreciação da *library music* enquanto algo estereotipado, vulgar e “enlatado”, entre os quais: a sua distância de valores oitocentistas de intemporalidade, autonomia e de obra sacralizada e intocável; a sua produção massificada; e os propósitos funcionais dos quais é indissociável. De facto, desde o momento da sua encomenda a um compositor que esta música é pensada consoante as funções que se espera cumprir num produto audiovisual: tal situação, para além de se refletir nos seus textos, reforça a noção de que o principal interesse desta música apenas poderá emergir com a sua inclusão num filme. A funcionalidade e a “inaudibilidade” da *library music* estão interrelacionadas, sendo vistas como algo que seria necessário para a utilização desta música em conteúdos audiovisuais. Quanto ao seu carácter estereotipado, é pertinente ultrapassar a visão redutora de que se trataria apenas de um traço negativo desta produção musical, encarando-o antes como uma das suas particularidades – e sem esquecer que se deve, em grande parte, ao facto das produções audiovisuais às quais se destina se basearem, elas próprias, em fórmulas convencionais. Para além disso, a chamada música “original” para cinema orienta-se igualmente por códigos musicais tipificados, não sendo, contudo, alvo do mesmo grau de estigma aplicado à *library music* (sobretudo atualmente). Tal desvalorização, potenciada frequentemente pelos próprios produtores e compositores da *library music*, torna-a um meio desfavorável para os seus criadores se consagrarem tendo em vista uma acumulação de capital simbólico. Vemos, nesse sentido, uma demarcação mútua efetuada pelas companhias, procurando legitimação ao posicionarem-se como uma “exceção à regra”.

Por fim, proponho que esta produção musical se orienta de modo crucial pela procura e necessidades das indústrias audiovisuais, algo que marca o funcionamento não apenas da Cézame e da Audio Network como também o de outras companhias. Os dois casos específicos aqui focados organizam-se através de uma distribuição de tarefas e procedimentos estabelecidos, guiando a comercialização da sua música por categorias pré-concebidas que vão de encontro ao que é mais procurado nas indústrias do audiovisual.

Verificamos, assim, que seria inapropriado pensar a produção de *library music* a partir dos mesmos ângulos e preocupações que encontramos nos discursos em torno do que é habitualmente qualificado, de modo generalizado, de “indústria musical”. A categorização das faixas surge, com mais ou menos destaque, ao longo de todos estes processos e das questões que levantam. Essa classificação constitui também uma das práticas transversais a todas as companhias: os textos das faixas condicionam a apresentação destas nos *sites* e, conseqüentemente, os produtos audiovisuais em que irão surgir; por sua vez, as categorias e textos são condicionados pelo que a companhia entende ter mais procura e sucesso junto dos seus clientes.

Desse modo, o processo de categorização nunca se encontra isolado das motivações pragmáticas e comerciais da companhia. A variedade de categorias propostas nos catálogos procura, sobretudo, corresponder às situações mais recorrentes em produções audiovisuais, sendo tanto um reflexo como um reforço das suas convenções musicais e narrativas. A categorização é portanto representativa das várias particularidades que marcam a *library music*, indiciando, por exemplo, até que ponto esta se baseia na conceptualização de funções da música no audiovisual (especialmente no que toca a uma função de indicação de locais, épocas, ambientes, entre outros). Reflete, também, o grau de standardização presente entre as várias companhias, com um favorecimento unânime de classificações como “empresarial”. Adicionalmente, os textos e categorias das faixas põem em evidência – e, aliás, reforçam – os *clichés* que, possivelmente, contribuem para imputar à *library music* a sua reputação de música sem valor e originalidade.

É, porém, bastante redutora a visão dicotómica entre, por um lado, uma música pré-existente cujos estereótipos a tornariam banal, e, por outro, uma música dita “original” que, apesar de se inscrever igualmente num conjunto de fórmulas e convenções, seria mais merecedora de interesse e estudo. Os textos e categorizações da *library music* revelam ainda o papel fundamental que elementos visuais assumem no seu contexto, mesmo antes da sua junção a filmes específicos: de facto, os discursos em torno desta música prendem-se constantemente com a evocação das narrativas e imaginários aos quais se associa (e para os quais contribui). É portanto relevante recuperar aqui a ideia, já mencionada, de que este seria um caso curioso de música para imagens, sem imagens – ou, mais especificamente, sem imagens *concretas*.

Assim, tendo em conta as diversas questões exploradas, é possível propor aqui uma última conclusão. Apesar da sua depreciação frequente, o estudo da *library music* permite

levantar questões de grande relevância relativamente à produção de uma quantidade significativa da música que surge nos produtos audiovisuais com que hoje interagimos – desde publicidade a documentários televisivos, passando por *trailers* de filmes pornográficos e *vlogs* no *youtube*. “Elefante na sala” ou não, a *library music* faz-se ouvir no quotidiano do mundo de hoje, e posiciona-se de modo cada vez mais destacado nas convenções e imaginários audiovisuais que dele fazem parte de maneira inescapável.

Bibliografia

Adorno, Theodor, e Hanns Eisler. 1947. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press.

Adorno, Theodor, e Max Horkheimer. 2006 (1944). “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. In *Media and Cultural Studies: Keywords*, editado por Meenakshi Gigi Durham e Douglas M. Kellner. Blackwell Publishing.

Adorno, Theodor. 1996 [1945]. “A Social Critique of Radio Music”. *The Kenyon Review* 18:229 – 235

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. New York: Routledge.

Almén, Byron, e Edward Pearsall. 2006. “The Divining Rod: On Imagination, Interpretation, and Analysis”. In *Approaches to Meaning in Music*, editado por Byron Almén e Edward Pearsall. Indianapolis: Indiana University Press.

Altman, Richard. 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

_____. 2001. “The Living Nickelodeon”. In *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 232 – 240. Bloomington: Indiana University Press.

Anderson, Gillian B. 1988. *Music for Silent Films: 1894 – 1929*. Washington: Library of Congress.

Anderson, Tim. 2003. “Reforming ‘Jackass Music’: The problematic aesthetics of early American film music accompaniment”. In *Movie Music, the film Reader*, editado por Kay Dickinson, 49 – 60. London: Routledge.

Attali, Jacques. 2009 (1977). *Noise: The Political Economy of Music*.

Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.

Benjamin, Walter. 2010 (1936). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Born, Georgina. 2000. "Inside television: television studies and the sociology of culture". *Screen* 41:404 – 424.

Bourdieu, Pierre. 1996. *Sur la television*. Paris: Liber – Raisons D'Agir.

_____. 1994. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, editado por Randal Johnson. Columbia University Press.

_____. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de minuit.

Buhler, James, David Neumeyer, e Rob Deemer. 2010. *Hearing the movies: music and sound in film history*. New York: Oxford University Press.

Bullerjahn, Claudia. 2006. "The Effectiveness of Music in Television Commercials". In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 207 – 235. New York: Berghahn Books.

Butler, David. 2013. "The Work of Music in the Age of Steel: Themes, Leitmotifs and Stock Music in the New *Doctor Who*". In *Music in Science Fiction Television*, editado por Kevin J. Donnelly e Philip Hayward, 163 – 178. New York: Routledge.

Burnett, Robert. 1996. *The Global Jukebox: The international music industry*. London/New York: Routledge.

Brown, Royal S. 2008. "How Not to Think Film Music". *Music and the Moving Image* 1:2 – 18.

_____. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. California: University of California Press.

Brown, Steven, e Töres Theorell. 2006. “The Social Uses of Background Music for Personal Enhancement”. In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 126 – 160. New York: Berghahn Books.

Castro, Paulo Ferreira de. 2015a. “La musique au second degré”. In *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, editado por Constantino Maeder e Mark Reybrouck, 83 – 96. Leuven: Leuven University Press.

_____. 2015b. “Does the Ineffable Make Sense?”. In “*Estes Sons, esta Linguagem*”: *Essays on Music, Meaning and Society*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro, e Katrin Stöck, 333 – 346. Leipzig: CESEM / Gudrun Schröder-Verlag.

_____. 2013. “Who Owns Musical Meaning? Aspects of the Objectivist Fallacy in the Writings of Hanslick, Stravinsky and Boulez”. In *Music: Function and Value*, editado por Teresa Malecka e Malgorzata Pawlowska, 501 – 512. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.

Chion, Michel. 2013 (1990). *L’audiovision: son et image au cinema*. Paris: Armand Colin.

_____. 1995. *La musique au cinema*. Paris: Fayard.

Chua, Daniel. 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, Annabel. 2001. “Music as a Source of Emotion in Film”. In *Music and Emotion*, editado por Patrick Juslin e John Sloboda, 249 – 272. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. 2001. "Theorizing Musical Meaning". *Music Theory Spectrum* 23:170 – 195.

_____. 1996. "Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited". *Music Theory Spectrum* 18:106 – 123.

Cooke, Mervyn. 2010. *The Hollywood Film Music Reader*. New York: Oxford University Press.

_____. 2008. *A History Of Film Music*. New York: Cambridge University Press.

Corner, John. 2002. "Sounds Real: Music and Documentary". *Popular Music* 21:357 – 366.

Cunha, Manuela Ivone. 2002. *Entre o Bairro e a Prisão: Tráficos e Trajectos*. Lisboa: Fim de Século Edições.

Curran, James, Natalie Fenton, e Des Freedman. 2012. *Misunderstanding the Internet*. London: Routledge.

Cusic, Don. 1996. *Music in the Market*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

Dahlhaus, Carl. 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Dastugue, Gérard. 2015. "La musique de film est-elle (un discours) univoque?". In *La traduction des émotions dans les musiques de films*, editado por Muriel Joubert e Bertrand Merlier, 31 – 46. Paris: Delatour France.

Deaville, James. 2009. "TV News Music: Television News Music in North America". In *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, editado por Graeme Harper, 612 – 616. New York: Bloomsbury.

_____. 2006. “Selling War: Television News Music and the Shaping of American Public Opinion”. *Echo: A Music Centered Journal* 8.

Consultado a 09/11/2016.

<http://www.echo.ucla.edu/Volume8-Issue1/roundtable/deaville.html>

Debaecker, Jean. 2011. “Reconnaissance des émotions dans la musique”. *Les Cahiers du numérique* 7:135 – 156.

DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Donnelly, K. J. 2013. “Extending Film Aesthetics: Audio Beyond Visuals”. In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, editado por John Richardson, Claudia Gorbman, e Carol Vernalis. New York: Oxford University Press.

_____. 2002. “Tracking British Television: Pop Music as Library Soundtrack to the Small screen”. *Popular Music* 21:331 – 343.

Dowd, Timothy. 2004. “Production Perspectives in the sociology of music”. *Poetics* 32:235 – 246.

Dubois, Vincent. 2008. “Sociologie de la culture”. In *Dictionnaire de la Sociologie*, editado por Albin Michel. Paris: Encyclopaedia Universalis.

Durand, Júlia. 2017 (no prelo). “Minimal produtivo: a categoria ‘empresarial’ nos sites de library music”. In *Log In, Live On: Música e Cibercultura na era da Internet of Things*, editado por Paula Gomes Ribeiro, Joana Freitas, Júlia Durand e André Malhado.

_____. 2017b (no prelo). “Perversom? Música e sexualidades na pornografia audiovisual”. In *Musical Trouble: After Butler*, editado por Paula Gomes Ribeiro, Joana Freitas, Júlia Durand e Filipe Gaspar.

Ellis, John. 2004. "Television production". In *The television studies reader*, editado por Robert C. Allen e Annette Hill, 275 – 292. London: Routledge.

Fano, Michel. 1981. "Le Sons et le Sens". In *Cinemas de la modernité*, editado por Dominique Château, André Gardies, e François Jost, 103 – 112. Paris: Klincksieck – Colloque de Cerisy.

Frith, Simon. 2004. "Music and the media", in *Music and Copyright*, editado por Lee Marshall e Simon Frith. New York: Routledge.

_____. 2003. "L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur". In *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Volume 1: *Musiques du XXe siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 1132 – 1146. Paris: Actes Sud/Cité de la musique.

_____. 2000. "The Discourse of World Music". In *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh. Los Angeles: University of California Press.

_____. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1987. "Music and Copyright". *Popular Music* 7:53 – 75.

Gaines, Jane, e Neil Lerner. 2001. "The Orchestration of Affect: The Motif of Barbarism in Breil's *The Birth of a Nation* Score". In *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 252 – 268. Bloomington: Indiana University Press.

Gammons, Helen. 2011. *The Art of Music Publishing*. Oxford: Focal Press.

Gebesmair, Andreas. 2009. "The Transnational Music Industry". In *The Ashgate research companion to popular musicology*, editado por Derek B. Scott. Burlington: Ashgate.

Gelbart, Matthew. 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

Giese, Mark. 2004. "Community Property: Digital Music and the Economic Modalities of Transmission and Ritual Modes of Communication". *Journal of Communication Inquiry* 28:342 – 362.

Goffman, Erving. 1990 (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. London: Penguin Books.

Goldmark, Daniel. 2013. *Sounds for the Silents: Photoplay Music from the Days of Early Cinema*. New York: Dover Publications, Inc.

Gomes Ribeiro, Paula. 2015. "Reviewing Music Sociology". In "*Estes Sons, esta Linguagem*": *Essays on Music, Meaning and Society*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro, e Katrin Stöck, 41 – 64. Leipzig: CESEM / Gudrun Schröder-Verlag.

Gabbard, Krin. 1996. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago: Chicago University Press.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1980. "Narrative Film Music". *Yale French Studies* 60:183 – 203.

Groom, Nick 1996. "The condition of Muzak". *Popular Music and Society* 20:1 – 17.

Hennion, Antoine. 2001. "Music Lovers. Taste as Performance". *Theory, Culture, Society* 18:1 – 22.

Hesmondhalgh, David. 2010. "Media industry studies, media production studies". In *Media and Society*, editado por James Curran, 145 – 163. London: Arnold.

_____. 2007. "Digitalisation, Music and Copyright". *CRESC Working Papers* n° 30. Centre for Research on Socio-Cultural Change.

_____. 2006. "Bourdieu, the media and cultural production". *Media, Culture & Society* 28:211 – 231.

Hill, Annette. 2007. *Restyling Factual TV: Audiences and news, documentary and reality genres*. London: Routledge.

Hu, Xiao. 2010. "Music and Mood: Where Theory and Reality Meet".

Consultado a 13/01/2017.

<https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14956/Music&Mood-final.pdf>

Hubbert, Julie. 2014. "The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present". In *The Oxford Handbook Of Film Music Studies*, editado por David Neumeyer, 291 – 318. New York: Oxford University Press.

Jameson, Fredric. 2009 (1985). "Foreword". In *Noise: The Political Economy of Music*, Jacques Attali. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Jones, Steve. 2000. "Music and the Internet". *Popular Music* 19:217 – 230.

Jones, Simon C., e Thomas G. Schumacher. 1992. "Muzak: On functional music and power". *Critical Studies in Mass Communication* 9:156 – 169.

Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

_____. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Karlin, Fred, e Rayburn Wright. 2004. *On the track: A guide to contemporary film scoring*. New York: Routledge.

Kassabian, Anahid. 2009. “Music, Sound and the Moving Image: The Present and a Future?”. In *The Ashgate research companion to popular musicology*, editado por Derek B. Scott. Burlington: Ashgate.

_____. 2001. *Hearing Film*. London: Routledge.

Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. New York: Routledge.

Kimmel, Michael S. 1983. “Reviewed Work: *Art Worlds* by Howard S. Becker”. *American Journal of Sociology* 89:733 – 735.

Kopiez, Reinhard, Friedrich Platz, e Anna Wolf. 2013. “The overrated power of background music in television news magazines: A replication of Brosius' 1990 study”. *Musicae Scientiae* 17:309 – 331.

Kramer, Lawrence. 2001. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. California: University of California Press.

Krumhansl, Carol L. 2002. “Music: A Link Between Cognition and Emotion”. *Current Directions In Psychological Science* 11:45 – 50.

Lacasse, Serge. 2008. “La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie”. *Circuit: musiques contemporaines* 18:11 – 26.

Lake, M. L. 1914. *Carl Fischer Loose Leaf Motion Picture Collection*. New York: Carl Fischer.

Lanza, Joseph. 2004. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Michigan: University of Michigan Press.

Larsen, Peter. 2005. *Film Music*. London: Reaktion Books.

Lissa, Zofia. 1965. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.

Mamer, Bruce. 2009. *Film Production Technique: Creating the Accomplished Image*. California: Wadsworth.

Mandell, Paul. 2002. "Production Music In Television's Golden Age". *Performing Arts: Broadcasting*, 148 – 169. Washington: The Library Of Congress.

Marconi, Luca. 2003. "Muzak, jingles et vidéoclips". In *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Volume 1: *Musiques du XX^e siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 807 – 827. Paris: Actes Sud/Cité de la musique.

Marino, Gabriele. 2015. "'What Kind of Genre Do You Think We Are?' Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology". In *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, editado por Constantino Maeder e Mark Reybrouck, 239 – 254. Leuven: Leuven University Press.

Marks, Martin. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*. New York: Oxford University Press.

_____. 1979. "Film music: The material, literature and present state of research". *Notes* 36:282 – 325.

Martin, Peter J. 2006. "Music and the Sociological Gaze". In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine. New York: Routledge.

_____. 2006b. “Music, Identity, and Social Control”. In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 57 – 73. New York: Berghahn Books.

_____. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.

Marshall, Lee, e Simon Frith, eds. 2004. *Music and Copyright*. New York: Routledge.

Marshall, Lee. 2015. “Copyright”. In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 287 – 298. New York: Routledge.

Marshall, Sandra, e Annabel Cohen. 1988. “Effects of Musical Soundtrack on Attitudes toward Animated Geometric Figures”. *Music Perception* 6:95 – 112.

Mcclary, Susan. 2015. “Music as Social Meaning”. In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 79 – 85. New York: Routledge.

Mera, Miguel. 2009. “Reinventing *Question Time*”. In *The Ashgate research companion to popular musicology*, editado por Derek B. Scott. Burlington: Ashgate.

Merlier, Bertrand. 2015. “Le rôle de la musique dans l'audiovisuel”. In *La traduction des émotions dans les musiques de films*, editado por Muriel Joubert e Bertrand Merlier, 47 – 56. Paris: Delatour France.

Miller, Patrick. 1983. “Music and the Silent Film”. *Perspectives of New Music* 21:582 – 584.

Millerson, Gerald, e Jim Owens. 2009. *Television Production*. N.p.: Taylor & Francis.

Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music*. Princeton: Princeton University Press.

_____. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Morricone, Ennio. 2003. “Un compositeur derrière la caméra”. In *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Volume 1: *Musiques du XXe siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 795 – 806. Paris: Actes Sud/Cité de la musique.

Nardi, Carlo. 2012. “Library music: technology, copyright and authorship”. In *Issues in Music Research: Copyright, Power And Transnational Musical Processes*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Susana Moreno e Pedro Roxo, 73 – 83. Lisboa: Edições Colibri.

Nasta, Dominique. 2001. “Setting the Pace of a Heartbeat: The Use of Sound Elements in European Melodramas before 1915”. In *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 95 – 109. Bloomington: Indiana University Press.

Negus, Keith. 2006. “Rethinking creative production away from the cultural industries”. In *Media and Cultural Theory*, editado por James Curran e David Morley. New York: Routledge.

Neumeyer, David. 1997. “Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film”. *College Music Symposium* 37:13 – 20.

North, Adrian C., e David J. Hargreaves. 2006. “Music in Business Environments”. In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgstén, 103 – 125. New York: Berghahn Books.

Nowak, Raphael. 2016. *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. N.p.: Palgrave Macmillan.

Palumbo-Liu, David. 1997. “Introduction: Unhabituated Habituses.” In *Streams of Cultural Capital: Transnational Cultural Studies*, editado por David Palumbo-Liu e Hans Ulrich Gumbrecht. Stanford: Stanford University Press.

Parke, Rob, Elaine Chew, e Chris Kyriakakis. 2007. “Quantitative and Visual Analysis of the Impact of Music on Perceived Emotion of Film”. *Computer in Entertainment (CIE) – Theoretical and Practical Computer Applications in Entertainment* 5.

Poirier, Alain. 2003. “Les fonctions de la musique au cinéma”. In *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Volume 1: *Musiques du XXe siècle*, editado por Jean-Jacques Nattiez, 750 – 776. Paris: Actes Sud/Cité de la musique.

Polet, Jacques. 2001. “Early Cinematographic Spectacles: The Role of Sound Accompaniment in the Reception of Moving Images”. In *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 192 – 197. Bloomington: Indiana University Press.

Pollack, Wendy. 2000. “Tuning In: The future of copyright protection for online music in the digital millenium”. *Fordham Law Review* 68:2445 – 2488.

Rapée, Erno. 1970 (1925). *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Arno Press.

Raynauld, Isabelle. 2001. “Dialogues in Early Silent Sound Screenplays: What Actors Really Said”. In *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 69 – 78. Bloomington: Indiana University Press.

Reay, Pauline. 2004. *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. N.p.: Wallflower.

Richardson, John. 2012. *An eye for music: Popular music and the audiovisual surreal*. New York: Oxford University Press.

Riffaterre, Michael. 1964. “Fonctions du cliché dans la prose littéraire”. *Cahiers de L’Association internationale des études françaises* 16:81 – 95.

Rodman, Ronald. 2014. “Auteurship and agency in television music”. In *The Oxford*

Handbook Of Film Music Studies, editado por David Neumeyer, 526 – 555. New York: Oxford University Press.

_____. 2013. “John Williams's Music to *Lost in Space*: The Monumental, the Profound, and the Hyperbolic”. In *Music in Science Fiction Television*, editado por K.J. Donnelly e Philip Hayward, 34 – 51. New York: Routledge.

_____. 2011. “‘Coperettas', 'Detecterns', and Space Operas: Music and Genre Hybridization in American Television”. In *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville. New York: Routledge.

_____. 2010. *Tuning In: American Narrative Television Music*. New York: Oxford University Press.

Rogers, Holly, ed. 2015. *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge.

Rogers, Jim, e Sergio Sparviero. 2011. “Understanding innovation in communication industries through alternative economic theories: the case of the music industry”. *The International Communication Gazette* 73:610 – 629.

Rose, Richard D. 2002. “Connecting the dots: Navigating the laws and licensing requirements of the internet music revolution”. *The Journal of Law and Technology* 42:313 – 360.

Ruoff, Jeffrey. 1992. “Conventions of Sound in Documentary”. In *Sound Theory/Sound Practice*, editado por Rick Altman, 217 – 234. New York, Routledge.

Sadoff, Ronald H. 2013. “Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post production”. In *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, editado por Carol Vernalis, Amy Herzog, John Richardson. New York: Oxford University Press.

_____. 2006. “The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as

Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films”. *Popular Music* 25:165 – 183.

Sanchez, Ilario Meandri. 2014. “Around the Marvelous: Film Music Formulas from an Ethnomusicological Perspective”. *Music and the Moving Image* 7:34 – 75.

Sauer, Rodney. 1999. “Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929”. *American Music Research Center Journal* 9:55 – 76.

Savage, Steve. 2011. *Bytes & Backbeats: Repurposing Music in the Digital Age*. N.p.: University of Michigan Press.

Scott, Derek B., ed. 2000. *Music, Culture and Society: A Reader*. Oxford: Oxford University Press.

Scott, Linda. 1990. “Understanding Jingles and Needledrop: A Rhetorical Approach to Music in Advertising”. *Journal Of Consumer Research* 17:223 – 236.

Sexton, Jamie. 2009. “Digital music: production, distribution and consumption”. In *Digital Cultures: Understanding New Media*, editado por Glen Creeber, e Royston Martin, 92 – 106. Maidenhead: Open University Press.

Shepherd, John. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.

Stilwell, Robynn J. 2013. “Audiovisual space in an era of technological convergence”. In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, editado por John Richardson, Claudia Gorbman, e Carol Vernalis. New York: Oxford University Press.

_____. 2011. “Bad Wolf: Leitmotif in *Doctor Who* (2005)”. In *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville. New York: Routledge.

_____. 2002. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980 – 1996". *The Journal of Film Music* 1:19 – 61.

Small, Christopher. 1998. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.

Stockfelt, Ola. 2006. "Music and Reuse: Theoretical and Historical Considerations". In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 315 – 335. New York: Berghahn Books.

Stokes, Martin. 2004. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* 33:47 – 72.

Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. N.p.: Mass Media Music Scholar's Press.

_____. 2012. "Music, Moving Image, and the 'Missing Majority': How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era". *Music and the Moving Image* 5:9 – 33.

_____. 2006. Music, Moving Images, Semiotics, and the Democratic Right to Know". In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 163 – 186. New York: Berghahn Books.

_____. 1989. "An Anthropology of Stereotypes in TV Music?". *Swedish Musicological Journal* 19 – 42.

_____. 1987. "Musicology and the semiotics of popular music". *Semiotica* 279 – 298.

_____. 1982. "Nature as a musical mood category". *Norden's working paper series*.

_____. 2007 (1980). "Interviews from 1980".
Consultado a 04/03/2016.

<http://tagg.org/texts.html>

Théberge, Paul. 2015. “Digitalization”. In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 329 – 338. New York: Routledge.

Van Elferen, Isabella. 2012. *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press.

Vanel, Hervé. 2013. *Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus*. Illinois: University of Illinois Press.

Vernalis, Carol, Amy Herzog, e John Richardson, eds. 2013. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press.

Vieira De Carvalho, Mário. 2007. *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Volgsten, Ulrik. 2006. “Between Ideology and Identity; Media, Discourse, and Affect in Musical Experience”. In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 74 – 100. New York: Berghahn Books.

Wallis, Roger. 2006. “The Changing Structure of the Music Industry”. In *Music and Manipulation*, editado por Steven Brown e Ulrik Volgsten, 287 – 311. New York: Berghahn Books.

Wallis, Roger, Charles Baden-Fuller, Martin Kretschmer, e George Michael Klimis. 1999. “Contested Collective Administration of Intellectual Property Rights in Music”. *European Journal Communication* 14:5 – 35.

Wierzbicki, James. 2013. “Music in *The Twilight Zone*”. In *Music in Science Fiction Television*, editado por Kevin J. Donnelly e Philip Hayward, 1 – 13. New York: Routledge.

_____, ed. 2012. *Music, Sound and Filmmakers*. New York/London:

Routledge.

_____. 2009. *Film Music: A History*. New York: Routledge.

Williamson, John, e Martin Cloonan. 2007. "Rethinking the music industry". *Popular Music* 26:305 – 322.

Zager, Michael. 2003. *Writing Music for Television and Radio Commercials*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

Zamecnik, J. S. 1913. *Sam Fox Moving Picture Music*. Cleveland: Sam Fox.

Zettl, Herbert. 2012. *Television Production Handbook*. Boston: Wadsworth.

Webgrafia

Audio Network. 2016a. "Dan Skinner". Consultado a 06/11/2016.
https://www.audionetwork.com/composer/biography/dan-skinner_252?composer=252

Audio Network. 2016b. "Mood / Emotion". Consultado a 10/11/2016.
<https://www.audionetwork.com/browse/m/mood-emotion>

Audio Network. 2016c. "Playlists". Consultado a 11/11/2016.
<https://www.audionetwork.com/content/our-music/playlists>

Audio Network. 2016d. "Our Music". Consultado a 13/11/2016.
<https://www.audionetwork.com/content/our-music>

Audio Network. 2016e. "Homepage". Consultado a 20/11/2016.
<https://www.audionetwork.com/>

Audio Network. 2016f. "Help & FAQs". Consultado a 11/12/2016.

<https://www.audionetwork.com/content/music-support/faqs>

Audio Network. 2016g. “Who We Are”. Consultado a 30/12/2016.

<https://www.audionetwork.com/content/who-we-are>

Audio Network. 2016h. “Audio Network Production Music for TV, Film, Advertising and Corporate Video”. Consultado a 30/12/2016.

<https://www.audionetwork.com/content/music-for>

Audio Network. 2016i. “Albums”. Consultado a 21/01/2017.

<https://www.audionetwork.com/albums>

Audio Network. 2016j. “Music Glossary: Production Music Uncovered”. Consultado a 22/01/2017.

<https://www.audionetwork.com/content/music-glossary>

Audio Network. 2016k. “World Documentary Series”. Consultado a 03/03/2017.

<https://www.audionetwork.com/content/the-edit/news/world-documentary-series>

Cézame. 2016a. “FAQ Techniques”. Consultado a 11/11/2016.

http://www.cezame-fle.com/aide.php?id_page=12

Cézame. 2016b. “Labels”. Consultado a 13/11/2016.

<http://www.cezame-fle.com/#labels>

Cézame. 2016c. “FAQ Générales”. Consultado a 09/02/2017.

http://www.cezame-fle.com/aide.php?id_page=9

Cézame. 2016d. “Contenu”. Consultado a 17/03/2017.

<http://www.cezame-fle.com/contenu/18-99/librairie-musicale.html#/contenu/18-99/librairie-musicale.html>

Ginsberg, Erica. 2014. “John Keltonic on Music in Documentaries”. Consultado 18/12/2016.

<http://www.iolandreu.cat/single-post/2014/04/15/John-Keltonik-on-Music-in-Documentaries>

Leibovitz, Frédéric. 2014. “Un Siècle d’Illustration Musicale – L’histoire de la ‘Production Music’”. Consultado a 16/11/2016.

<http://www.cezame-fle.com/blog/histoire/histoire-de-la-librairie-musicale/>

Leibovitz, Frédéric. 2015. “Pétition: Sauvons la musique originale de film documentaire – réponse de Frédéric Leibovitz”. Consultado a 20/02/2017.

<http://www.cezame-fle.com/blog/2015/05/20/petition/>

Mont Alto. 2016a. “J.S. Zamecnik (1872 – 1953)”. Consultado a 13/11/2016.

<http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/zamecnik/zamecnik.html>

Mont Alto. 2016b. “Photoplay Music FAQ”. Consultado a 27/11/2016.

<http://www.mont-alto.com/photoplaymusic.html>

Music Business Worldwide. 2015. “Audio Network appoints Chris Blakeston as CEO”. Consultado a 16/01/2017.

<http://www.musicbusinessworldwide.com/audio-network-appoints-chris-blakeston-as-ceo/>

Patrin, Nate. 2014. “The Strange World of Library Music”. Consultado a 20/02/2017.

<http://pitchfork.com/features/starter/9410-library-music/>

SlyStoned. 2016. “‘Tele Music’, la Library Music à la française”. Consultado a 06/03/2017.

<http://www.funku.fr/2016/tele-music-la-library-music-a-la-francaise/>

Premium Beat. 2016a. “Royalty Free Music Moods”. Consultado a 10/11/2016.

<http://www.premiumbeat.com/music/moods>

Premium Beat. 2016b. “About Us”. Consultado a 20/11/2016.

https://www.premiumbeat.com/about_us

Premium Beat. 2016c. “Discover why PremiumBeat.com is the leader in high quality stock music”. Consultado a 22/01/2017.

<https://www.premiumbeat.com/stock-music>

UNIPPM. 2016. “Notre métier”. Consultado a 05/12/2016.

<http://unippm-france.blogspot.pt/p/mode-demploi.html>

Van Music Publishing. 2016. “Contacte Van Music Publishing representante em Portugal da Audio Network – Música de Livraria de Alta Qualidade para TV e Publicidade”. Consultado a 16/01/2017.

<https://pt.audionetwork.com/content/quem-somos/contacte-nos>

Vettes, Sarah. 2016. “Interview: Fabien Bermant, directeur marketing & communication de Cézame Music Agency”. Consultado a 30/12/2016.

<http://ecran-total.fr/interview-fabien-bermant-directeur-marketing-communication-de-cezame-music-agency/>

Yogscast. 2016. “Merry Sipsmas – Overcooked Christmas [#1]”. Consultado a 17/01/2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=nYfSCdJ8p78>

Entrevistas realizadas

“Alexandre” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 24/10/2016.

“Anne” (nome fictício). 2016. Consultora musical da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Chamada de voz. 15/11/2016.

“Benjamin” e “Samuel” (nome fictício). 2016. Compositores da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Facebook. 20/08/2016.

“Bert” (nome fictício). 2016. Compositor da Audio Network. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 02/11/2016.

“Bertrand” (nome fictício). 2016. Consultor musical da Universal Publishing Production Music. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 09/11/2016.

“Carlos” (nome fictício). 2016. Consultor musical da Van Music Publishing (representante da Audio Network em Portugal). Entrevista realizada em português por Júlia Durand. Chamada de voz. 13/05/2016.

“Charles” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 22/08/2016.

“Denis” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Facebook. 28/10/2016.

“Edna” (nome fictício). 2016. Consultora musical da Audio Network. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 18/10/2016.

“Hillary” (nome fictício). 2016. Coordenadora de licenças de Premium Beat. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 17/10/2016.

“Ian” (nome fictício). 2016. Consultor musical da Audio Network. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 17/11/2016.

“Laurent” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 24/10/2016.

“Leandro” (nome fictício). 2016. Compositor de Audio Jungle. Entrevista realizada em português por Júlia Durand. Presencial. 27/10/2016.

“Morgan” (nome fictício). 2016. Compositor da Audio Network. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 03/11/2016.

“Muriel” (nome fictício). 2016. Compositora da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 27/10/2016.

“Nicholas” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 25/10/2016.

“Richard” (nome fictício). 2016. Compositor da Audio Network. Entrevista realizada em inglês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 28/11/2016.

“Thierry” (nome fictício). 2016. Compositor da Cézame. Entrevista realizada em francês e traduzida para português por Júlia Durand. Email. 25/10/2016.

Lista de figuras

Figura 1 – Índice da compilação Sam Fox Moving Picture Music, vol. 3 (1913)	25
Figura 2 – Capa da compilação <i>Carl Fischer Loose Leaf Motion Picture Collection</i> (1914)	27
Figura 3 – Faixas do álbum “Nu Corporate” de Cézame, captura de ecrã do <i>site</i> Cézame a 25/05/2017	51
Figura 4 – Categorizações propostas pela Audio Network , captura de ecrã do <i>site</i> Audio Network a 25/05/2017	79
Figura 5 – Exemplo de apresentação de faixa musical, captura de ecrã do <i>site</i> Audio Network a 25/05/2017	86

Anexo A: Hiperligações dos exemplos musicais

Audio Network:

Resultados de pesquisa por “elevator music”. Consultado a 21/10/2016.

<https://www.audionetwork.com/track/searchkeyword?keyword=elevator+music&sort=1>

“Browse by Instrumentation > Orchestral”. Consultado a 29/01/2017.

<https://www.audionetwork.com/browse/m/instrumentation/orchestral>

Debbie Wiseman. Consultado a 06/03/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/composer/debbie-wiseman_265

Alexander L'Estrange, “Cats With Secrets”. Consultado a 04/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/cats-with-secrets_47736

Alexander L'Estrange, “Dark Bubble”. Consultado a 01/03/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dark-bubble_47728

Alies Sluiter, “Happy Traveller”. Consultado a 05/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/happy-traveller_95560

Andrew Cottey, “Among Us”. Consultado a 02/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/among-us_105011

Barrie Gledden, “Mountain Prayer”. Consultado a 05/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mountain-prayer_1831

Bob Bradley, Matt Sanchez, Sarah Wassall, “Waiting for you”. Consultado a 03/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/waiting-for-you_108332

Ceiri Torjussen, “Crawly And Creepy”. Consultado a 14/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/crawly-and-creepy_86171

Christian Marsac, “Dubstep on my Boots”. Consultado a 13/11/2016.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dubstep-on-my-boots_45999

Christian Marsac, “Behind Closed Doors”. Consultado a 03/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/behind-closed-doors_9389

Christian Marsac, “Sunset Strip”. Consultado a 03/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/sunset-strip_10752

Christophe Goze, “Red Mountain People”. Consultado a 05/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/red-mountain-people_12984

David Tobin, Jeff Meegan, “Creepy Crawlies”. Consultado a 02/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/creepy-crawlies_82109

David Tobin, Jeff Meegan, Julian Garland (arr.), “William Tell Overture”. Consultado a 14/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/william-tell-overture_96116

David Tobin, Jeff Meegan, Julian Garland, “Angst”. Consultado a 02/03/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/angst_85957

Debbie Wiseman, “Halls Have Ears”. Consultado a 17/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/halls-have-ears_19400

Duncan Pittock, “Approaching Doom”. Consultado a 02/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/approaching-doom_21709

Duncan Pittock, “Insomnia”. Consultado a 02/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/insomnia_3361

Geoffrey Keezer, “Baroque of Gibraltar”. Consultado a 01/03/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/baroque-of-gibraltar_26502

Igor Dvorkinn, Duncan Pittock, “Mumbai Express”. Consultado a 28/01/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mumbai-express_7208

Igor Dvorkinn, Duncan Pittock, Ellie Kidd, “Oops We’re In Trouble”. Consultado a 04/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/oops-were-in-trouble_113106

Jason Pedder, Ashley Barnes, Jamie Ziapour, Jessica Greenfield, “In A Dream 3”. Consultado a 03/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/in-a-dream-3_85563

Jason Pedder, Ben Ziapour, Jamie Ziapour, “Pimps And Hustlers”. Consultado a 03/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/pimps-and-hustlers_60148

Jody Jenkins, “Distinctly Uneasy”. Consultado a 02/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/distinctly-uneasy_121901

Jody Jenkins, “Casing The Joint”. Consultado a 04/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/casing-the-joint_79910

John Altman, “A Spy In The Ointment”. Consultado a 01/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/a-spy-in-the-ointment_89064

Keith Beauvais, “Industry In Motion”. Consultado a 21/01/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/industry-in-motion_95897

Leon Hunt, Josh Clark, “Roan Mountain Dance”. Consultado a 05/02/2017.
https://www.audionetwork.com/browse/m/track/roan-mountain-dance_123699

Lincoln Grounds, Thomm Jutz, Justin Moses, “Mountain Folk”. Consultado a 05/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/mountain-folk_84284

Michael Craig, Dave James, “Midnight Cafe”. Consultado a 03/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/midnight-cafe_60193

Paul Mottram, “Enchanted Forest”. Consultado a 17/01/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/enchanted-forest_11937

Paul Mottram, “The Plan”. Consultado a 04/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/the-plan_37684

Paul Mottram, “Bach To The Future”. Consultado a 01/03/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/bach-to-the-future-2_10282

Ray Davies, “Black Stockings”. Consultado a 21/10/2016.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/black-stockings-2_36337

Ray Davies, “Dance of the Woodland Pixies”. Consultado a 29/12/2016.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/dance-of-the-woodland-pixies_8207

Ray Davies, “Canyon Trail”. Consultado a 13/11/2016.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/canyon-trail_100158

Ray Davies, “Hauntings”. Consultado a 02/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/hauntings_8217

Ray Davies, “Bolero Espanol”. Consultado a 02/03/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/bolero-espanol_79015

Terry Devine-King, “Spy”. Consultado a 14/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/spy_36557

Terry Devine-King, “Hit The Town”. Consultado a 04/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/hit-the-town_78022

Tim Garland, “Matter of Fiction”. Consultado a 13/11/2016.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/matter-of-fiction_67002

Tim Garland, “Night Sphere”. Consultado a 03/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/night-sphere_69007

Tim Garland, “Glitters Not Gold”. Consultado a 03/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/glitters-not-gold_98373

Theo Travis, “Wisdom Of Elders”. Consultado a 05/02/2017.

https://www.audionetwork.com/browse/m/track/wisdom-of-elders_128133

Cézame:

Resultados de pesquisa por “féminin”. Consultado a 01/03/2017.

<http://www.cezame->

[fle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=feminin%40%40%40%40f%C3%A9minin%40%40%40%40](http://www.cezame-fle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=feminin%40%40%40%40f%C3%A9minin%40%40%40%40)

Resultados de pesquisa por “masculin”. Consultado a 01/03/2017.

<http://www.cezame->

[fle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=masculin%40%40%40%40masculin%40%40%40%40](http://www.cezame-fle.com/liste_resultats.php?mot%5B%5D=masculin%40%40%40%40masculin%40%40%40%40)

Playlist “US Elections”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.co.uk/playlist/132595/us-election.html>

Playlist “Élections Présidentielles”. Consultado a 29/04/2017.

<http://www.cezame-fle.com/playlist/136023/elections-presidentielles.html>

Álbum “Acoustic Machines”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.com/disques/258/machines-acoustiques--1.html>

Álbum “Wild Landscapes”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.com/disques/489/wild-landscapes.html>

Álbum “Phantasmagoria”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.com/disques/1623/phantasmagoria.html>

Álbum “The Sound Of Excellence”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.com/disques/1711/the-sound-of-excellence.html>

Álbum “Nu Corporate”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.co.uk/releases/1705/nu-corporate.html>

Álbum “Enterprise on the Move”. Consultado a 29/12/2016.

<http://www.cezame-fle.co.uk/releases/1241/enterprise-on-the-move.html>

Thierry Caroubi, “Nothing is Impossible”. Consultado a 29/12/2016.

http://www.cezame-fle.com/liste_titres_album.php?id_album=1241&position=1

Baptiste Thiry, “Dreams Come True”. Consultado a 29/12/2016.

http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1240&position=1

Baptiste Thiry, “Think Positive”. Consultado a 23/03/2017.

http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1240&dlcsv=1

Elizabeth Skornik, Guy Skornik, “Time Flies”. Consultado a 29/12/2016.

http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1222&position=1

Eric Loher, “Strategies”. Consultado a 29/12/2016.

http://www.cezame-fle.co.uk/liste_titres_album.php?id_album=1649&position=2

Pascal Hautois, “Motivation”. Consultado a 29/12/2016.

http://www.cezame-fle.com/liste_titres_album.php?id_album=394&position=1

Jamendo:

Playlists. Consultado a 28/01/2017.

<https://www.jamendo.com/explore/playlists>

Universal Publishing Production Music:

Playlist “Inspired By – British Bake Off”. Consultado a 16/12/2016.

<http://www.unipppm.co.uk/#!/themed-playlists.aspx?playlistId=1721>

Anexo B: Transcrições de entrevistas

“Alexandre” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por email a 24/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Black Drones #1", "Paranormal" ou "White Drones #2"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Non, j'ai une relation privilégiée avec Frédéric Leibovitz puisque je le connais depuis 1990, du temps où il dirigeait Koka Média, le leader des "musiques de librairie" de l'époque. Frédéric m'avait parlé le premier de la notion de drone, dont on écoutait ensemble les morceaux réalisés par Thomas Newman. Pour ces titres-là, je me suis laissé aller dans une recherche axée sur le son lui-même, sa manipulation par le biais électronique et informatique. Lorsque les morceaux, de mémoire, ont commencé à prendre forme, je les ai arrangés pour qu'ils puissent faire partie du "même groupe", qu'ils soient de la même influence, du même mood comme on dit. Plus tard, ils ont été réunis avec d'autres morceaux d'autres compositeurs pour en faire un disque. Aujourd'hui, il n'y a plus le même problème, puisque chaque morceau peut être rajouté à une collection globale.¹⁶²

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions ?

L'équipe. Cela d'ailleurs ne m'intéresse pas. Il faut remettre les choses à leur place, ce sont des titres descriptifs. Je fais aussi de la musique originale de documentaire, où très souvent, il y a 100 passages différents auxquels il faut donner un titre: de mémoire, *Hitler au château, ils avancent, arrivée au parc, débuts au cirque...* pas très glam, n'est-ce pas.

¹⁶² As respostas das entrevistas realizadas por escrito foram transcritas tal como foram enviadas pelos entrevistados, tendo sido apenas corrigidas algumas gralhas, para uma maior comodidade de leitura.

Pour l'album "White Drones #2", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre vos compositions au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Voir en partie réponse 1.

Non, je ne m'influence pas des autres compositeurs de librairie, mais plutôt de toutes les musiques qui me nourrissent, et finissent pas ressortir à ma sauce. C'est le talent de chaque compositeur de musique de film qui n'est en aucun cas, quelque que soit sa notoriété ou son talent, un vrai compositeur (à de rares exceptions). Le compositeur est un carnet de tendance, qui doit mettre en application à une histoire ou une image une culture et une expression appropriée.

Une toute dernière question à propos du terme "musique de librairie": est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous composez pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime.

Le terme de librairie n'a pas toujours été employé. Vous le savez. Il faut dire que le genre n'a pas toujours été valorisé (il faut dire aussi que les fonds de tiroir étaient monnaie courante avant les années 90). Je pense qu'il va prendre sa place dans un monde où la musique originale perd du terrain, peu à peu.

“Anne” (nome fictício), consultora musical da Cézame. Entrevista realizada por chamada de voz a 15/11/2016.

Pourrais-tu décrire brièvement les bases et le fonctionnement de la musique de librairie?

Avant, pour faire vivre les œuvres des compositeurs, ça passait par la vente de partitions principalement, et puis il y a eu une transformation du métier: depuis les vingt dernières années, il y a les synchros qui sont apparues (en tout cas en France, parce qu'aux États Unis ça existe depuis longtemps, c'est plus développé aux États-Unis). Et donc du coup, maintenant la manière qu'on a de faire vivre les œuvres des compositeurs c'est justement en les plaçant sur toutes les œuvres audiovisuelles: donc aussi bien publicité que documentaires pour la télé, cinéma, le web aussi, qui est en train de beaucoup se développer... Donc en fait tous les supports audiovisuels, dès

l'instant que t'as des images, et qui nécessitent de la musique, nous on place nos œuvres – les œuvres des compositeurs. Et on fait également de la production artistique. On a plusieurs catalogues dans notre librairie, on a donc plusieurs labels, certains qu'on représente en France, et d'autres où c'est nous qui avons engagé des moyens financiers pour produire des œuvres, et donc on est à la fois producteurs des œuvres et éditeurs pour certains titres.

Ah bon, je n'avais pas encore très bien compris ça!

C'est normal! Ce n'est même pas clair pour tous les gens dans le métier, tu vois. On a aussi des catalogues de musique classique, c'est des catalogues qu'on a achetés, ou alors qu'on représente pour le territoire français, et on a aussi des labels du commerce (ce qu'on entend par labels du commerce c'est des tarifs qui sont beaucoup plus élevés que la musique de librairie, et en fait ce qui différencie une musique du commerce d'une musique de librairie, outre son tarif qui est beaucoup plus élevé, c'est la destination en fait. C'est à dire qu'à la base, l'œuvre est créée pour que ce soit un tube, et qu'un compositeur ne compose pas de la même manière quand il va faire de la musique de librairie que quand il fait de la musique du commerce.

Ce qui m'intéresse le plus en ce moment, c'est la catégorisation de votre musique. Vous avez des playlists, et j'ai aussi remarqué que sur le côté du site, il y a une recherche guidée, par émotion, ambiance, genre, etc.?

En fait, le concept de notre librairie, c'est de pouvoir rechercher des musiques directement associées à l'image. Moi je fais du conseil musical, c'est à dire que quand il y a un réalisateur qui m'appelle ou un monteur pour un film, il va me dire: voilà, j'ai besoin de telle musique; soit il va avoir la référence de ce qu'il veut directement, mais qui est trop cher pour lui, ou un titre accrochant. Des fois il va pas du tout avoir d'idée, donc du coup, je vais lui envoyer ce que je pense qui est pas mal pour son film. Et il y en a qui veulent se débrouiller tout seuls et chercher à travers le moteur de recherche. Étant donné qu'on a beaucoup de titres, peut-être 30 000 je pense maintenant, et on indexe chaque morceau de musique. Tu prends un morceau de musique et tu te dis, 'ok, il a tel caractère, il est joyeux, léger, insouciant, malicieux' ; tu vois, tu mets plein de mots à la musique. Tu as aussi des mots de tempo, c'est hyper important pour le rythme de l'image. Sur les textures aussi: si tu as quelque chose d'atmosphérique, ou alors pour illustrer des travellings, des trains qui avancent. On a

aussi le style qui est hyper important: tu cherches de la pop, rock, classique, jazz, tout est indexé... Et en fait on a un système de pondération: c'est à dire qu'on indexe les morceaux, on va se dire, sur une échelle de 1 à 10, il est joyeux a 8, mais il est un peu moins insouciant, et là on va le mettre à 4. Et donc du coup la personne, quand elle cherche un morceau, si elle sait quoi taper comme mots, et qu'elle te dit je veux de l'ukulélé qui soit insouciant et avec un côté un peu mélancolique', elle tape ces mots la dans le moteur de recherche, et il y a toute une liste de titres qui vont lui être proposés, et le premier sera le plus pertinent par rapport à notre catalogue.

Les autres [librairies musicales] fonctionnent par nouveauté, c'est à dire que dès qu'ils font un album nouveau ils partent du principe que c'est le meilleur, et donc il va être dans les premiers résultats de recherche, alors que nous, on fonctionne pas du tout comme ça. Ça va être un titre bien, bien sûr, on s'attache à produire de la qualité, mais on ne va pas s'empêcher de dire que si ce morceau pour nous est plus insouciant et plus joyeux, eh bien on va le laisser en haut, à plus insouciant et plus joyeux. Pour les *playlists* (c'est moi qui s'occupe de les faire), le principe c'est: pour les gens qui ne savent pas utiliser le moteur de recherche, qui ne savent pas quoi taper comme mots, il faut un sujet – par exemple, la *playlist* "night" qui vient de sortir, pour illustrer des sujets sur la nuit en général... donc du coup j'ai sélectionné une trentaine de morceaux pour dire, voilà, ça c'est les meilleurs titres qu'on a dans cet esprit-là.

J'étais très intéressée par une playlist en particulier, celle pour les élections américaines. Quels ont été tes critères pour la faire?

Des trucs politiques, un peu néoclassiques, qui posent un discours pour les [actualités], les documentaires... on a sorti un film il n'y a pas très longtemps sur Hillary Clinton, on a bossé avec un compositeur qui s'appelle Olivier Mirliton, qui nous a fait toute la musique originale du film – ah oui, parce qu'on fait aussi de la musique originale. C'est à dire qu'il y a des sociétés de production qui nous contactent, et on les met en lien avec un compositeur et on se dit, eh bien, lui, ça va être top. Après, c'est une question d'affinité entre le réalisateur et le compositeur, il y a une accroche artistique ou pas... voilà. Donc, pour cette *playlist* américaine – déjà, on a choisi de faire une *playlist* élections américaines parce qu'on est toujours en lien avec l'actualité: ça va être les élections, donc je me suis dit que ça serait pas mal de placer l'hymne américain, ça pouvait toujours servir, et puis après je me suis plutôt orientée vers des choses un peu politiques, narration, des choses qui posent un peu le

discours pour raconter, des choses entraînantes... c'est aussi par rapport aux albums qui sont sortis, qu'on avait fait, qui ont été pensé par les directeurs artistiques de Cézame... donc il y avait plusieurs choses qui ont été faites avec différentes ambiances, par exemple la politique un peu 'gossip', donc ça va être un peu les cancons et les magouilles qui il y a derrière, ça va être un son particulier... d'autres plus calmes et plus grandioses pour raconter l'univers en gros, de manière plus générale. L'intérêt d'une *playlist*, c'est de retranscrire toutes les émotions, toutes les différentes choses que tu pourrais avoir pour un sujet : donner d'autres idées à un monteur, auxquelles il n'aurait pas pensé, il va se dire, 'eh bien oui, effectivement, pourquoi je ne mettrais pas ce genre de sons, je n'y avais pas pensé'.

Tu disais que vous êtes cinq à faire la catégorisation; c'est donc une équipe bien définie dans Cézame qui la fait?

Il y a Frédéric Leibovitz; Françoise Marchesseau, qui est directrice artistique – elle vient de la folk, elle a fait aussi une fac de musicologie, donc elle a une très bonne culture en classique (c'est elle qui m'a formé pour l'indexation, parce qu'au début, c'est pas évident, c'est des mécanismes différents à trouver); Benjamin Roy, qui est directeur artistique en electro, parce qu'il a une très bonne culture en electro, et qui a la base vient aussi du classique, (et il a fait aussi musicologie); Juan, qui n'apparaît pas sur notre site, qui est Colombien et qui est plus sur le rock, il a fait aussi une fac de musicologie à la Sorbonne (oui, c'est important de bien connaître la musique, d'avoir une bonne base et d'avoir une bonne oreille). C'est une équipe fixe, mais il y a beaucoup de partage d'idées : on va souvent s'échanger et se dire, quand on bloque sur un truc, 'tu le vois à quoi, ça?', il y a beaucoup d'échanges, c'est pas opaque.

Est-ce cette équipe qui choisit aussi tous les textes qui sont associés aux musiques? Tous les titres, mots-clés... ?

Oui, c'est un travail avec les compositeurs aussi bien sûr, et ils ont leur validation et leur mot à dire. Frédéric est très fort pour trouver des titres, c'est souvent de lui que viennent les idées; et puis c'est des titres qui sont en lien avec un projet qui est pensé à l'avance: par exemple, on se dit, il va y avoir une forte demande en rap des années 1990s, donc on va chercher un compositeur (ça, ça va être le boulot des directeurs artistiques) pour un même projet, et à partir de là, les titres vont décoller, et ça va être

des titres qui sont pensés vraiment pour le projet. Par exemple, tu pourras regarder dans la playlist "night", il y a pas mal de titres qui se réfèrent à la nuit.

Pourrais-tu me parler un peu des clients de votre musique?

On a une équipe commerciale dans la société qui va s'occuper de démarcher et contacter les sociétés de productions audiovisuelles: principalement les réalisateurs, les monteurs; et après, une fois qu'ils ont compris qu'il y a ce site, ils m'appellent, et je leur propose des conseils par rapport à leur film. Nos clients principaux sont ceux-là. Pour les commerciaux, on met au point plein de choses, on leur met à disposition des disques durs, parce que dans les salles de montages ils n'ont pas internet, donc ils travaillent sur disques durs. Notre développeur [informatique] fait un travail monstrueux, il a développé le moteur de recherche et il évolue sans arrêt, il y a plein de fonctionnalités qui sont ajoutées... toutes les semaines il y a des nouvelles idées qui apparaissent, voire tous les jours. Il y a aussi des clefs USB qui sont envoyées avec des suggestions de musiques, pour leur suggérer des idées.

Avez-vous aussi des clients qui ne sont pas contactés par vous, mais qui vont eux-mêmes chercher de la musique sur votre site?

Oui, il y a un grand travail sur le référencement sur Google, pour qu'on apparaisse dans les résultats de recherche de librairie musicale ou de musique originale, et puis après c'est aussi du bouche à oreille, c'est quand même un petit milieu... après c'est la notoriété. C'est surtout à partir de l'indexation des musiques qu'ils trouvent ce qu'ils veulent.

Encore à propos de l'indexation, dans la catégorie 'Passion', il y a les catégories 'masculin' et 'féminin'... As-tu travaillé sur cette indexation-là ?

Eh bien, féminin, c'est des choses beaucoup plus délicates, c'est un peu caricatural; classe, douceur, ou alors chanté par une voix de femme, plus léger; et masculin, ça va être plus de la *synthwave*, des choses beaucoup plus musclées au niveau du rythme, souvent de l'électro, des grosses [percussions], c'est testostéroné, contrairement au féminin qui est beaucoup plus raffiné, délicat... C'est de la caricature, quoi.

Jusqu'ici on a parlé de librairie musicale, et en effet c'est le nom que j'ai vu le plus utilisé en France. Dans les interviews que j'ai faites dans le contexte de la librairie

musicale anglaise, c'était très évident qu'il y avait au moins trois termes qui étaient utilisés un peu comme synonymes, et qu'il y avait des gens qui n'étaient pas tout à fait d'accord pour utiliser certains termes, comme par exemple stock music...

C'est vraiment très intéressant que tu poses cette question, Frédéric Leibovitz a écrit un super texte dans notre blog, justement sur la différence entre *production music* et musique du commerce. Avant il y avait aussi le terme de 'musique au mètre' qui était employé, qui est très péjoratif. Sur Cézame, on a beau faire de la librairie musicale, on a beau avoir des gens qui nous appellent en disant 'je voudrais de la musique de stock', en voulant dire 'de la musique pas cher', et etc., mais ça n'enlève rien à la qualité des créations. Au début je t'ai expliqué que pour les labels du commerce, ce qui change, c'était la destination – donc en fait, à la base, c'est pas créé pour la même chose.

Donc est-ce qu'il y a encore cette idée péjorative de "musique au mètre"? Tu penses que c'est encore très présent, ou que ça commence finalement à changer?

Il y a toujours des gens qui me contactent en disant, 'je veux de la musique de stock', mais c'est de plus en plus rare. Parce que maintenant, il y a un contact que j'établis avec les gens, qui voient que c'est de la musique de qualité. Bien sûr, il y a toujours les grosses sociétés qui vont dire, 'j'ai plus de budget, est-ce que vous auriez des choses à me proposer?'. Maintenant on fait aussi des labels du commerce, donc on a de moins en moins cette étiquette-là. Mais après, tu vois que c'est une chose qui existe encore: Jamendo, qui a rouvert il y a peu de temps (c'est une plateforme qui fait de la musique), tu pourras écouter et faire ton avis, mais pour le coup, oui, c'est de la musique au mètre. Il y a pas de recherche dans la création, c'est des sons qui sont envoyés comme ça.... Les compositeurs qui bossent pour ce genre de société, je pense qu'eux, ils le voient comme une grande performance, mais c'est pas le cas.

“Benjamin” e “Samuel” (nome fictício), compositores da Cézame. Entrevista realizada por Facebook a 20/08/2016.

À propos du terme "musique de librairie", est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous composez pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime.

En effet, nous désignons ces musiques comme des "musiques de librairie", à notre époque, ce terme n'étant plus péjoratif comme avant.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour les albums "Nu Corporate" et "Political Focus"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Pour chaque album de Cézame, la thématique est lancée auprès de compositeurs choisis par la librairie. Le but étant de répondre à des "codes musicaux". Nous avons parfois déjà des morceaux composés qui n'ont finalement pas servi et qui peuvent répondre à cette demande, et parallèlement, nous en composons de nouveaux exprès pour cette thématique demandée. Au final, sont sélectionnés ceux qui, du point de vue de la librairie, sont considérés comme efficaces (et donc utilisés par des monteurs ou pour de la synchro)!

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clefs des compositions?

Pour tout ce qui concerne le référencement (donc titres, mots-clés et descriptions), c'est l'équipe de Cézame qui s'en occupe. Nos titres sont toujours différents de ceux que nous avons choisi quand nous les avons proposés.

Quelles ont été vos principales idées pour faire correspondre vos compositions au thème "entreprise"? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Pour cette question, le principe de composition est exactement le même que pour tout support de musique à l'image, comme un film. La seule différence est qu'au lieu d'avoir un support visuel déjà donné, nous devons nous l'imaginer pour correspondre aux codes ! Comme tout compositeur, nous avons nos propres références musicales qui peuvent être source d'inspiration ou non, volontairement ou non. Par exemple, le 1er titre de l'album Nu Corporate, 'A winner's game', a été composé bien avant d'être pris par Cézame pour cet album-là, et nous nous étions inspirés d'un morceau que nous affectionnons particulièrement : '160 bpm' de la BO 'Anges & Démon' signée par Hans Zimmer. Mais encore une fois, c'est notre propre version, et il nous arrive plus souvent de composer sans utiliser de références précises que l'inverse!

“Bert” (nome fictício), compositor da Audio Network. Entrevista realizada por email a 02/11/2016.

Was it Audio Network that specially commissioned you for music tracks for albums like "Dark Guitars", "String Theory" or "Gypsy Jazz 2"? If yes, did you receive any specific instructions as to what genre / sonority Audio Network was looking for in your music for those albums?

Dark Guitars and J Pop have been the only albums that Audio Network have asked me to do. All of the others have been suggestions from me. They were specific about the mood and style of Dark Guitars and wanted lots of variety in the guitars - e.g.: using spanish guitar, electric and acoustic styles. With J Pop, they had a request from Japan to supply some Japanese pop tracks for the media - although it took us a lot of work to do that album as we had to find a Japanese singer and lyricist / translator and the album was not particularly successful.

Was it you or an Audio Network team who chose the titles, descriptions and tags for your music?

I always choose the titles – although occasionally they will re title something if they think it's a bit similar to another track in the library or they think of a better title. I do all of the track descriptions and keywords but sometimes they will modify my descriptions and re word them a bit.

For the album "String Theory", for example, did you have any specific influences to make your music fit the overall theme of the album? Did you have in mind other library music, movie soundtracks, etc.?

I was inspired by the style of piano and staccato strings music that they use in this TV program:

<http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b0816pb2/great-continental-railway-journeys-series-5-6-rotterdam-to-utrecht>

I wrote the String Theory album to work for these kind of travel programs and I was really pleased that they have recently used a track from String Theory called Industry in Motion in the latest series – proving that my research paid off!

Do you have a general idea of how the categorisation of music tracks in Audio Network works, especially according to mood/emotion categories? In other words, do you happen to know who decides which mood/emotion category applies to which music tracks, and how that process is carried out?

Sorry, I'm not sure about that process.

Just one very last question regarding the term "library music". I've encountered different possible terms (stock music, production music, library music), and I would like to know, which one do you prefer to use and why?)

Everyone I know calls it Library Music. I personally think 'Production Music' sounds better because 'Library' music has a slightly negative quality to it: As if the music is not particularly important. Years ago, there was a stigma about 'Background' or 'Elevator' music used for media but, as I'm sure you are aware, it is now big budget productions using large orchestras and choirs recorded in the best recording studios in the world like Abbey Road Studios, London. It is a big business nowadays and some of the top Library composers are very successful.

“Bertrand” (nome fictício), consultor musical da Universal Publishing Production Music. Entrevista realizada por email a 09/11/2016.

Ma première question porte précisément sur les possibles termes que j'ai rencontrés en anglais: library music, production music, stock music... Ces termes sont-ils des synonymes? Lequel est, à votre avis, le plus correct?

Les termes Production Music et/ou library Music sont relativement similaires, Production Music étant l'appellation la plus généralisée. Stock Music peut parfois être utilisée mais a un côté plus péjoratif et prête à confusion par rapport à l'activité dite des images de stock ou libre de droit. En France on utilise plus généralement le terme de librairie musicale ou musique d'illustration, qui sont des catalogues produits exclusivement pour les media mais en rien libre de droit puisqu'ils sont protégés par le droit d'auteur et celui du producteur phonographique.

Pourriez-vous décrire comment fonctionnent les procédés pour catégoriser les musiques par "moods" dans le site de Universal? Qui dans l'équipe de Universal

décide comment faire cette catégorisation, et quelles sont les méthodes suivies pour le faire? (Je pense, par exemple, au cas de la catégorie "Magical").

Nos enregistrements sont catégorisés par les producteurs. Nous avons un thésaurus commun avec l'international et associons chaque nouvel enregistrement aux mots clés les plus pertinents afin que nos clients puissent facilement trouver un jazz des années 40 un piano solo ou une musique orchestrale épique par exemple.

Chaque territoire indexe ses propres catalogues en fonction d'un thésaurus existant (plus d'une centaine de mots clés) qui est traduit dans les différentes langues de nos représentants, ce qu'on appelle aussi plus communément le 'tagging' ou l'indexation de titre. De ce fait il y a forcément beaucoup de suggestivité en fonction des personnes en charge de ce processus mais nous nous efforçons de coller au mieux à l'ambiance, au style et à l'instrumentation des morceaux mis en ligne.

Qui choisit les descriptions et mots-clés des musiques? Est-ce que c'est un travail d'équipe, avec plusieurs personnes pour décider et écrire ces textes qui sont associés aux musiques?

Comme expliqué ci-dessus, c'est un travail qui est pensé en amont par nos producteurs. A l'époque où nos enregistrements étaient communiqués sous forme de vinyles puis de CD's, chaque titre était accompagné d'un bref commentaire qui donnait une indication sur sa tonalité, son instrumentation, son tempo, son genre musical etc... Aujourd'hui le processus reste le même avec cet avantage que nous ne sommes plus limité en terme de mots clés et pouvons attribuer autant de critères que nécessaires à un enregistrement. Notre moteur de recherche prend donc en compte la recherche dans les tags associés à un enregistrement mais aussi sa description.

“Carlos” (nome fictício), consultor musical da Van Music Publishing (representante da Audio Network em Portugal). Entrevista realizada por chamada de voz a 13/05/2016.

Os pouquíssimos trabalhos que há sobre isto são todos em inglês, e usam o termo stock music ou library music. Só para confirmar, o termo que se usa em Portugal é música de livraria? Há outros termos usados?

Há vários termos, entre os quais música de livraria, derivado de *library music*. Em Portugal utiliza-se também *stock music* (em português seria música de arquivo); usa-se também *production music* (sobretudo nos últimos anos, é considerado um termo mais correcto porque *library music* tem uma conotação um pouco negativa, existe há já bastante tempo). [Esta produção musical] desenvolveu-se muito na última década e a qualidade hoje em dia está a nível da produção de música comercial.

A Audio Network é nova, a Van Music Publishing começou a representá-la em 2010. Todo o trabalho da Audio Network é baseado no conceito de qualidade, e a linha entre música de livraria e música comercial é cada vez mais fina. Para além de disponibilizarmos o nosso catálogo a sectores profissionais, é esse o nosso mercado principal (televisões, produtores, cinema, cooperativos, publicidade), estamos a lançar alguns dos nossos álbuns no circuito comercial (nesse sentido, a Audio Network é bastante diferente das outras produtoras), temos álbuns no *iTunes*.

Normalmente, qual é o processo mais habitual segundo o qual uma companhia adquire uma das vossas músicas para um vídeo? Vi no vosso canal de youtube que têm vídeos da ZON, da Worten... Essas empresas entram em contacto convosco, ou simplesmente usam o site e compram a música a partir dele, sem chegarem a contactar directamente convosco?

Consultam o catálogo, e depois licenciamos o repertório. O catálogo está disponível *online* e os clientes podem descarregar a música, dependendo do tipo de contrato que temos com o cliente.

Da parte dos músicos e compositores, qual é o processo mais habitual? São músicos que têm contratos com a Audio Network, e que depois colocam regularmente as suas composições no site?

Depende muito de cada empresa: algumas aceitam propostas de músicos, compram música que já está feita e adicionam ao catálogo; mas na Audio Network, tudo o que está disponibilidade é produzido por eles próprios.

Dão um *briefing* aos compositores sobre o que gostariam que eles produzissem; se acham que falta determinado tipo de repertório no catálogo, que deveria ter mais escolha, entram em contacto com os respectivos compositores (que normalmente são especializados em determinado estilo). Todo o processo de produção é coordenado pela equipa da Audio Network em Inglaterra. O importante é que falamos com

peessoas consagradas na sua área, por exemplo, se queremos música de Bollywood, procuramos pessoas que realmente conseguem produzir aquilo de forma a termos música autêntica como resultado final.

Uma das grandes diferenças da Audio Network em relação a outros catálogos é que os nossos artistas tocam instrumentos reais, não sintetizadores, o que resulta numa qualidade sonora do repertório muito superior. Gravamos muito com a orquestra filarmónica de Londres, a Abbey Road, e toda a masterização é feita por nós. Os concorrentes compra música aqui e ali, têm uma qualidade muito variável em termos de produção e qualidade de masterização.

São os compositores que determinam de que forma é que a música deles aparece representada no site? Ou seja, as composições aparecem numa categoria específica, com um título e uma breve descrição. São os compositores que decidem isso, ou é uma equipa da companhia?

A descrição é um trabalho que é feito em conjunto com os compositores e a equipa musical. A descrição é importante do ponto de vista comercial: o utilizador, lendo poucas frases, sabe qual é o tipo de música. É uma parte importante, há toda a parte de *coding* das músicas (as *tags*), para que possam procurar músicas descrevendo a emoção, instrumento, etc. Para que isso funcione, todas as músicas têm *tags*, palavras que as descrevem e que são geridas pelas pessoas que gerem o *site*/catálogo. Por vezes os compositores têm outra ideia, por vezes dão sugestões de palavras-chave; depois isso passa pela equipa musical que vê tudo isso, e que vai aceitar algumas e rejeitar/adicionar novas palavras.

Porque um compositor pode achar que tal música é sombria, mas o conceito da emoção “sombrio” é um bocadinho vago, tem de haver consistência. Daí a importância das *keywords* serem coordenadas por uma equipa específica, para que as *keywords* sejam as mesmas para os vários tipos de música no catálogo; senão, ia dar resultados muito diferentes e inconsistentes. Há muito trabalho por trás.

Existem outras companhias de library music baseadas cá em Portugal?

A Van Music começou em Portugal nos finais de 2010, não há muitas empresas directamente cá em Portugal. Há uma empresa, que é a Universal Production Music, em Espanha: têm um catálogo grande. Há empresas independentes na área da música

de livraria, são o que se chama *aggregator*: têm imensos catálogos estrangeiros que representam cá em Portugal.

A Audio Network é neste momento a empresa que mais investe em produzir repertório novo, no mundo inteiro: é uma multinacional, tem a vantagem de ter o mundo como mercado. Trabalham com muitos produtores grandes a nível internacional, para lhes dar cada vez mais escolha, e dessa forma estar constantemente actualizados com as últimas tendências musicais. Têm programas para novos talentos musicais e descobertas de novos artistas (o programa *Undiscovered* para dar a novos compositores e artistas a hipótese de trabalhar com eles). Já vão no oitavo álbum desse programa, e é muito bem aceite no mercado.

Têm uma filosofia muito inovadora, sempre a antecipar o que o mercado vai querer. Um dos conceitos centrais da Audio Network é produzir música de propósito para o sector audiovisual, não tem nada a ver com música comercial (a percepção é diferente quando se compõe para música comercial). Tem muito a ver com a emoção, qual é a que se quer transmitir em determinadas cenas, documentários, desporto... aí a música vai dar uma carga emocional às imagens. O repertório é produzido com isso em mente.

“Charles” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por email a 22/08/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour les albums "Enterprise on thé Move"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Oui, Cézame m'a commandé spécialement des musiques pour l'album "Enterprise on the Move". Cézame envisageait d'enregistrer des cordes, des cuivres et des bois... Il s'agissait d'écrire des musiques positives, aériennes dans le style "corporate" et répétitives.

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clefs des compositions?

Les titres, les descriptions et les mots-clefs ont été choisi par l'équipe de Cézame.

Quelles ont été vos principales idées pour faire correspondre vos compositions au thème "entreprise"? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Je crois que je me suis inconsciemment inspiré de Corelli. J'ai aussi bien écouté Ludovico Einaudi, Steve Reich, Arvo Pärt, Michael Nyman, Philip Glass...

“Denis” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por Facebook a 28/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Team Sport", "Leisure Sport" ou "No Sport"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Je n'ai pas eu de demande particulière pour les compilations sport, ils m'ont demandé de leur envoyer quelques morceaux récents qui pourrait correspondre selon moi au style de la compilation. Je leur ai envoyé une dizaine de Prods.

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions?

Ils choisissent les titres et les mots-clés, moi je leur propose des morceaux sans titre seulement numérotée à la suite, track01 ou track01bis, etc. Les hashtags, noms etc, c'est eux.

Pour l'album "Leisure Sport", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre votre musique au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Du tout, je compose de façon aléatoire suivant les jours, des morceaux de différents styles. Ils en choisissent ensuite leurs préférés selon leurs besoins. J'ai toujours été un compositeur ultra productif ce qu'il les aura sûrement séduit. Je ne compose pas des morceaux pour tel ou tel projets convenu à l'avance, c'est-à-dire pour *iTunes*/projets personnels ou pour des publicités/compil. Je compose des musiques juste suivant mon humeur du moment.

“Edna” (nome fictício), consultora musical da Audio Network (ramo australiano). Entrevista realizada por email a 18/10/2016.

To start off, just a quick question: is "library music" the most correct term for the music on sites like Audio Network's, with tracks classified by instrumentation, mood/emotion, etc? I ask mainly because I've encountered several possible terms (library music, stock music, production music), and I wonder which one you find more correct and why.

We use both terms Library Music and Production Music although we as a company are trying to steer clear of both terms as they both carry quite a stigma. We pride ourselves in offering the best quality music available with no limitations. Currently some of our artists are ‘commercial’ artists as well, so I guess our company is slightly different and perhaps those terms don’t quite fit.

Would it be possible for you to describe how the categorization of music tracks in Audio Network is made, especially according to mood/emotion categories? In other words, who decides which mood/emotion category applies to specific music tracks, and how is this categorization process carried out?

The categorisation of our tracks is done by our Music Team in the UK. The tracks are tagged with metadata and this is decided by the team. To be honest I am not sure of the exact process but perhaps that might be something to ask the UK office?

Who decides the titles and descriptions of the tracks? Is it solely the task of an Audio Network team, or do the composers of the tracks also weigh in on the decision?

This is done by the composers themselves and I’m assuming with a final sign off again but our UK music team. I also think the composers have a say on what they want the tracks to be coded and tagged with so that might help answer the above question.

“Hillary” (nome fictício), coordenadora de licenças de Premium Beat. Entrevista realizada por email a 17/10/2016.

To start off, just a quick question: is "stock music" the most correct term for the music available on sites like Premium Beat, with tracks classified by genre, mood, etc? I ask mainly because I've encountered several possible terms (library music, stock music, production music), and I wonder which one you find more correct and why.

While all these terms are accurate, we prefer the term "production music" because it makes it clear that the music is intended to be used in media projects and productions.

Would it be possible for you to describe how the categorization of music tracks in Premium Beat is made, especially according to moodcategories? In other words, who decides which moodcategory applies to specific music tracks, and how is this categorization process carried out?

It's done simply by listening - there's really no shortcut to listening in this case. We have members of our team who listen to each track and then write a brief description of the track and categorize it by mood, genre, instrument, etc.

Who decides the titles, descriptions and tags of the tracks? Is it solely the task of a Premium Beat team, or do the composers of the tracks also weigh in on the decision?

The composers title their own tracks, and then our team writes the descriptions and tags each track.

“Ian” (nome fictício), consultor musical da Audio Network. Entrevista realizada por email a 17/11/2016.

Before anything else, a quick question: is "library music" the most correct term for the music available on Audio Network's site, with tracks classified by instrumentation, mood/emotion, etc? I ask mainly because I've encountered several possible terms (library music, stock music, production music), and I wonder which one you find more correct and why.

We feel that there are negative connotations with “library music” and “stock music”. We prefer to refer to ourselves as simply a music publisher, although of the options you’ve given “production music” is the title that we feel we are closest to.

Would it be possible for you to describe how the categorization of music tracks in Audio Network is made, especially according to mood/emotion categories? In other words, who decides which mood/emotion category applies to specific music tracks, and how is this categorization process carried out?

We have a team of staff that code the tracks based on moods, emotions, instruments, genres and many other criteria. The different “Browse by” options on the site (e.g. Browse by Mood/Emotion) will display the tracks that are coded to a particular mood or emotion.

Who decides the titles and descriptions of the tracks? Is it solely the task of an Audio Network team, or do the composers of the tracks also weigh in on the decision?

The titles and descriptions of albums and tracks are decided by both the composers and an Audio Network. Tracks are submitted with a title and description, although these sometimes need to be altered to make sure that there isn't more than one with the same title. The description can often be changed from the initial description that is submitted by the composer to make sure it is consistent with other descriptions on the site.

“Laurent” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por email a 24/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Wild Landscapes", "Inspiring Journeys" ou "Political Games"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

L'album "Wild Landscapes" (le premier que j'ai fait chez Cézame) est né d'une collaboration avec Didier Malherbe, qui travaille depuis des années avec Cézame. Nous venions de sortir un CD en duo (Nuit d'ombrelle, Naïve, 2012) que Didier a eu l'idée de soumettre à Frédéric Leibovitz (Cézame), pour 'ré-utilisation' (edits). Frédéric a décliné la proposition pour des raisons à la fois artistiques (il jugeait le projet trop ciblé, trop jazz, pas assez illustratif) et juridiques (notre contrat avec Naïve comportait des incompatibilités avec celui qu'il aurait pu nous proposer). Il nous a proposé de faire tous les deux un album pour Cézame autour des thèmes de l'aventure

et du voyage, en nous briefant assez peu finalement (il m'a cité comme modèle Gustavo Santaolalla qui venait de signer la musique du film Babel)

J'ai écrit et réalisé dans mon studio des propositions que j'ai soumises à Didier M., et nous avons en quelques mois enregistré et réalisé cet album, en soumettant régulièrement notre production à Françoise Marchesseau, DA chez Cézame.

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions?

Ce travail est entièrement pris en charge par l'équipe de Cézame.

Pour l'album "Political Games", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre vos compositions au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Pas d'influences particulières... Les quelques titres que j'ai réalisés, je les ai fait quasiment sans guitare - j'avais un petit souci articulaire à l'époque ! l'idée pour moi était de m'initier à l'écriture pour cordes. Certains titres ont d'ailleurs été ré-enregistrés avec un orchestre à cordes. Pour l'occasion j'ai été aidé dans la rédaction des scores et la direction des séances par Eric Caissy, compositeur qui travaille également pour Cézame et est plus aguerri dans l'écriture des scores.

À propos du terme "musique de librairie": est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous composez pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime...)

Je n'ai pas d'inimitié particulière pour ce terme. Je parle plus volontiers de musique d'illustration ou de musique pour l'image, mais 'musique de librairie' me semble aussi convenir...

“Leandro” (nome fictício), compositor da Audio Junge. Entrevista realizada presencialmente a 27/10/2016.

Como começaste a compor para library music?

Agora associei-me a um publisher, os Lusitanian Publishing, mas comecei na Audio Junge. Se és conceituado, vais-te associar a um *publisher*. Estão bem colocados,

conseguem pôr a tua música em filmes, etc. No fundo, a *library music* é a Makro: vender de tudo, em imensa quantidade. Com um publisher é muito mais específico, é o patamar profissional. Depois, em cada programa em que usam esta música, há gestores musicais: são eles que vão escolher a *library music* para um programa, uma espécie de gestor sónico.

Na Audio Jungle, foste tu que escolheste os títulos, palavras-chave e categorias das tuas faixas, ou foi uma equipa da companhia?

Eu podia escolher a categoria. Se fossem eles a fazê-lo se calhar era melhor! Indicava que eram mais selectivos. Os menos selectivos são os piores, aí é que é música ao metro. Também escolhi as palavras-chave e descrições, fui tudo eu. A maioria das músicas que faço são difíceis de catalogar, porque misturo géneros!

É um pouco fazer música ao metro: se me pedem *ambient music*, vou ao *site* deles, ouço os *best sellers* dessa categoria, e adapto-me a isso. Como músico ou compositor consideras que estás a fazer arte, e quando estás a fazer isto, fazes um serviço musical. Eles têm dificuldade em admitir que não estão a fazer arte: é tudo a mesma coisa, é seguir uma fórmula.

Continuas a compor para a Audio Jungle?

Desinteressei-me da *stock music* por ver uma oportunidade no mundo do *streaming*, com o Spotify. Penso o contrário de quem acha que é o fim do mundo para os músicos. Estás a procurar um nicho e a especializar-te nele. Está bem, estás a fazer música não ao metro mas ao quilo; mais uma vez, é música como um serviço e não como arte. Passei 20 anos como músico pobre porque tinha essa ideia de música com integridade, até me aperceber que no fundo, estamos todos a fazer um produto.

Soube que uma música de dub-reggae minha da Audio Jungle tinha sido usada num vídeo de wrestling quando o meu agregador digital me pagou as *royalties* por ser usada. Falei com a agregadora para eles descobrirem onde é que essa música estava a ser usada no *youtube*, porque tinha montes de *plays*, e achei isso estranho para uma canção de dub-reggae. Ou seja, só tinha a informação sobre o número de *plays*, não sobre o sítio onde estava a ser usada, para isso tive de lhes perguntar especialmente. Na *stock music*, não tinha noção nenhuma de onde a música estava a ir parar; no Spotify já tenho informações, e no *publisher* também.

“Morgan” (nome fictício), compositor da Audio Network. Entrevista realizada por email a 03/11/2016.

Was it Audio Network that commissioned you for music tracks for albums like "Woodwind Dramedy", "Comedy, Animation" or "Heroic Cinema"? If yes, did you receive any specific instructions as to what genre / sonority Audio Network was looking for in your music for those albums?

Yes they commissioned me. I think I might have suggested the Heroic cinema project. We do discuss and come up with a brief for each album. Actually library music pretty is my main activity as far as earning a living!

Was it you or an Audio Network team who chose the titles, descriptions and tags for your music?

It's a bit of both again. I tend to come up with most of the titles.

For the album "Heroic Cinema", for example, did you have any specific influences to make your music fit the overall theme of the album? Did you have in mind other library music, movie soundtracks, etc.?

Nothing too specific but obviously it's very much in the mainstream Hollywood soundtrack style. It would be fair to say John Williams is a big influence.

Do you have a general idea of how the categorization of music tracks in Audio Network works, especially according to mood/emotion categories? In other words, do you happen to know who decides which mood/emotion category applies to which music tracks, and how that process is carried out?

Actually I know a lot about this as I developed the whole catalogue database when Audio Network started in 2002! Composers have the opportunity to suggest descriptive words but the tracks are entered on the database by 'music coders' who can give tracks multiple category tags as well as keywords.

Regarding the term "library music": I've encountered different possible terms (stock music, production music, library music), and I would like to know, which one do you prefer to use and why?)

I prefer production music as the least bad of the three. Stock Music and Library music have bad music quality connotations. The irony is that Audio Network records all it's orchestral music live with orchestras (not a sample in sight), whereas many specially commissioned tv projects (i.e. non-library) will be entirely using samples due to the non-existent music budgets. Audio Network is not a typical music library however.

The making of a catalogue is very relevant for my research, and since you were closely involved in Audio Network's catalogue, I wonder if you could explain in a bit more detail what was the process for developing it? For instance, how were the mood/emotion categories for the catalogue chosen?

I guess the category structure was a combination of seeing how other libraries were doing it and our own feelings about how we could improve on what was out there.

“Muriel” (nome fictício), compositora da Cézame. Entrevista realizada por email a 27/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Acoustic Machines #1", "Gardens" ou "Think Green"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Oui dans le cas de Acoustic Machines. L'idée était de créer des pièces musicales rythmiques et répétitives et du point de vue "sonore" utiliser des instruments acoustiques surtout à percussion comme le xylophone, marimba, glockenspiel. Aussi des claviers comme le célesta et le piano. Dans le cas de "Gardens" ou "Think Green" j'ai eu des directives plutôt générales, créer une atmosphère "douce".

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions?

C'est Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots clés des compositions.

Pour l'album "Acoustic Machines #1", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre vos compositions au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Je n'ai pas vraiment écouté d'autres musiques pour ce projet. J'ai passé pas mal de temps à "chercher" les débuts des compositions à partir desquels je devais construire des mouvements cycliques et des sonorités qui se superposent. Le défi était surtout de trouver la bonne idée du début pour ensuite travailler sur une construction assez mathématique.

Une toute dernière question à propos du terme "musique de librairie": est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous avez composée pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime...

Oui je désigne la musique que j'ai composée pour Cézame comme étant une musique destinée:

- à une librairie
- laquelle dispose de plusieurs "rayons" (disons les catalogues classés par thématique)
- dont le but est d'illustrer ou accompagner non seulement des programmes audiovisuels mais aussi radiophoniques.

“Nicholas” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por email a 25/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Science in Motion", "The Sound of Excellence" ou "Fragile"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

Cézame nous ont contacté en nous signalant qu'ils avaient en projet de faire une série de compilations avec pour thème "la science", et une autre avec pour thème "la fragilité".

Pour la compilation "Science in Motion" nous avons commencé à travailler sur des musiques qui nous sembleraient adaptées au sujet en imaginant à quoi pourrait ressembler les musiques dans les documentaires scientifiques. Avec Martin, on a pensé à faire des morceaux qui pourraient évoquer: la science-fiction, le mystère, l'espace, les vues microscopiques, l'évolution...

Pour la compilation "Fragile", il fallait évoquer la fragilité, la méticulosité. Mais nous avions plus de références musicales pour le coup. On s'est inspiré de l'electronica nordique des années 2000 (Album Leaf, Múm notamment). De l'electronica, du glitch. Concernant notre morceau qui figure sur "The Sound of Excellence", il s'agit au contraire d'un morceau que nous avons composé avant de manière intuitive en se disant que ce type de morceau trouverait forcément sa place sur une compilation à venir. Nous n'avions de pas "thème" précis en tête. Nous avons envoyé le morceau à Cézame et ils l'ont bien imaginé sur cette compilation.

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions?

C'est Cézame qui s'occupe de toute cette partie. Parfois ils conservent le nom de nos demos s'ils sont évocateurs, mais c'est tout.

Pour l'album "Science in Motion", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre vos compositions au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.? Parfois nous pensons à des morceaux comme source d'inspiration, mais là il n'y avait rien de précis. On a plus imaginer des scènes de documentaires dans nos têtes, et on a essayer de faire un musique qui conviendrait bien à ça. Mais on savait quel genre de claviers utiliser, et que l'on pouvait utiliser des séquenceurs, ce genre de choses.

Une toute dernière question à propos du terme "musique de librairie": est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous composez pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime...

Pour moi oui, nous faisons de la musique de librairie dans le sens où l'on crée un catalogue de morceaux disponible à des utilisateurs. Mais souvent ce terme est associé à l'idée d'une musique faite au kilomètre, une musique non qualitative.

“Thierry” (nome fictício), compositor da Cézame. Entrevista realizada por email a 25/10/2016.

Est-ce Cézame qui vous a commandé spécialement des musiques pour des albums comme "Love Marks", "Phantasmagoria" ou "Nu Corporate"? Si oui, avez-vous reçu des instructions sur le genre ou la sonorité que Cézame attendait de votre musique?

En general, mon éditeur decide à un moment donné de sortir un album pour répondre à une demande précise, pour laquelle il n'a pas assez ou pas du tout de musiques en catalogue.

Nous avons donc pour chaque album des mots clé, des références (films ou musiques).

Il demande alors aux compositeurs les plus susceptibles de répondre à cette demande de composer des musiques dans un cadre assez souple, pourvu que ça réponde à plusieurs critères:

- Les musiques doivent être bien produites (si besoin on enregistre des orchestres ou musiciens solistes)
- Elles doivent avoir une accroche évidente assez rapidement.
- Elles doivent avoir une structure adaptée à l'audiovisuel (par ex: intro, développement, climax...)

Pour les sonorités nous avons carte blanche pourvu que le son soit agréable et passe bien en télévision/ radio/web!

Est-ce vous ou l'équipe de Cézame qui a choisi les titres, descriptions et mots-clés des compositions?

Une fois l'album terminé, une équipe dédiée chez l'éditeur se charge de trouver les titres appropriés aux musiques, en cherchant le ou les mots les plus justes, évocateurs et bien sûr inédits dans leur catalogue.

Pour l'album "Phantasmagoria", par exemple, quelles ont été vos principales influences pour faire correspondre vos compositions au thème général de l'album? Vous êtes-vous inspiré d'autres musiques de librairie, de musiques de films, etc.?

Pour l'album Phantasmagoria, il fallait se concentrer sur un registre assez onirique, merveilleux ou inquiétant. J'ai trouvé mes influences chez tous les maîtres de musiques de film hollywoodiens du genre, mais aussi dans les films eux-mêmes, qui sont une grande source d'inspiration pour moi.

Une toute dernière question à propos du terme "musique de librairie": est-ce ainsi que vous désignez la musique que vous composez pour Cézame? Ma question se doit surtout au fait que l'utilisation de ce terme "musique de librairie" ne paraît pas être unanime...

Je suis à l'aise avec le terme 'musique de librairie', ou 'musique de catalogue', car je suis arrivé dans ce métier à un moment où la qualité de ces musiques commençait à égaler voire dépasser la qualité de bon nombre de musiques de film (dites originales).

Je n'ai donc absolument aucune honte d'œuvrer dans ce milieu, contrairement à mes plus expérimentés collègues qui ont connu le terme péjoratif de 'musique au mètre'.

Aujourd'hui beaucoup de productions très importantes (pub, long métrage, documentaires prestigieux) viennent chercher leurs musiques en librairie, car ces musiques sont déjà écrites, produites, et permettent aux réalisateurs un aperçu direct du résultat sur leurs images, ce qui n'est pas le cas dans le cadre des musiques maquettées (dont il faut imaginer ce qu'elles donneront une fois enregistrées par de vrais instruments).

Ce défi quotidien nécessite une grande créativité et beaucoup de travail, car nous devons donc créer des musiques intéressantes, bien faites, et si possibles qui durent dans le temps !

“Richard” (nome fictício), compositor da Audio Network. Entrevista realizada por email a 28/11/2016.

Was it Audio Network that commissioned you for music tracks for albums like "Cinematic Transcendence", "Contemporary Orchestral Tension" or "Panoramic"? If yes, did you receive any specific instructions as to what genre / sonority Audio Network was looking for in your music for those albums?

Yes, usually the music team at Audio Network and I will have a discussion about what would be an interesting album concept to explore. Once we have agreed on an approach then I will start the writing! Sometimes we will discuss specific instrumentation but most of the time they let me decide that sort of thing. I think the important aspect is that we both trust each other and that helps tremendously when it comes to exploring new ideas!

Was it you or an Audio Network team who chose the titles, descriptions and tags for your music?

I choose the titles, descriptions and tags.

For the album "Cinematic Transcendence", for example, did you have any specific influences to make your music fit the overall theme of the album? Did you have in mind other library music, movie soundtracks, etc.?

Early on the discussions were about creating an album that would feel at home in the world of a film like 'The Hunger Games'. A sense of innocence meeting adversity and triumphing against it. What we wanted to achieve was something that had that cinematic and 'widescreen' epic sound without it just sounding like another cliché trailer album. Allowing more emotion to shine through during the larger moments of each piece.

Do you have a general idea of how the categorization of music tracks in Audio Network works, especially according to mood/emotion categories? In other words, do you happen to know who decides which mood/emotion category applies to which music tracks, and how that process is carried out?

That is probably a question better directed at Audio Network as they handle all of that stuff!

Just one very last question regarding the term "library music". I've encountered different possible terms (stock music, production music, library music), and I would like to know, which one do you prefer to use and why?

I like to go with 'library music' or 'production music'. Stock music I think sounds a little cheap and makes people think of low quality music.